Nietzsche

Estudio introductorio
Germán Cano

El nacimiento de la tragedia
El caminante y su sombra
La ciencia jovial

GREDOS

Recién inaugurado el siglo XXI, la presencia de Friedrich Nietzsche (1844-1900) nos sigue acosando de manera, cuando menos, inquietante. Entre otras razones, la inhospitalidad de su mensaje brilla de manera especial en nuestro espacio filosófico contemporáneo a causa de la radicalidad y hondura de su crítica a los fundamentos metafísicos de la cultura occidental. Su reflexión inaugura un arduo trabajo de demolición del legado valorativo erigido tras la irrupción del cristianismo y de su principal antecedente, lo que Nietzsche denomina bajo los rótulos de «platonismo» o sencillamente «la moral». Ubicado, según sus propias palabras, «en la contradicción entre el hoy y el mañana», Nietzsche se ofrece en cuanto crítico de la moral bajo un doble signo: como un epílogo tardío de la tradición occidental y, al mismo tiempo, como un hijo prematuro de un futuro todavía por construir. En esa medida es comprensible que su obra haya sido objeto de sugerentes exégesis, pero también de grandes tergiversaciones.

Ilustración
Fotografía de Nietzsche por Gustav Schultze en 1882.

ESTE LIBRO FUE DESCARGADO DE

https://quioscolecciones.blogspot.com/

Visita nuestro blog para más descargas

SIGUENOS EN NUESTRAS REDES SOCIALES

https://www.facebook.com/qs.colecciones/

https://twitter.com/qs_colecciones/

COPYRIGHT ©QS COLECCIONES

Todos los derechos reservados

FRIEDRICH NIETZSCHE

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA
EL CAMINANTE Y SU SOMBRA
LA CIENCIA JOVIAL

ESTUDIO INTRODUCTORIO
por
GERMÁN CANO

EDITORIAL GREDOS

MADRID

CONTENIDO

ESTUDIO INTRODUCTORIO
VII

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA O HELENISMO Y PESIMISMO
I

EL CAMINANTE Y SU SOMBRA
157

LA CIENCIA JOVIAL
(LA GAYA SCIENZA)
305

ESTUDIO INTRODUCTORIO

por

GERMÁN CANO

Las abreviaturas utilizadas para citar las obras de Nietzsche son las siguientes:

AC	*El Anticristo*
ZA	*Así habló Zaratustra*
AU	*Aurora*
CS (HH)	*El caminante y su sombra*
CW	*El caso Wagner*
CJ	*La ciencia jovial*
CH	*El combate de Homero*
CD	«La cosmovisión dionisiaca», en *El pensamiento trágico de los griegos*
CI	*El crepúsculo de los ídolos*
DS	*David Strauss, el confesor y el escritor*
EH	*Ecce Homo*
FT	*La filosofía en la época trágica de los griegos*
GM	*La genealogía de la moral*
HF	*Homero y la filología clásica*
HH	*Humano, demasiado humano*
MBM	*Más allá del bien y del mal*
TRA	*El nacimiento de la tragedia*
NCW	*Nietzsche contra Wagner*
NFIL	*Nosotros, los filólogos*
OS (HH)	*Opiniones y sentencias*
RWB	*Richard Wagner en Bayreuth*
EDU	*Schopenhauer como educador*
VM	*Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*
FES	*Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas*
PV	*Sobre el* pathos *de la verdad*
HIS	*Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*

FRIEDRICH NIETZSCHE, CRÍTICO DE LA MORAL

> En relación con el discurso académico filosófico, que se remite continuamente a sí mismo, Nietzsche representa la frontera exterior. Por supuesto, toda una línea de la filosofía occidental puede encontrarse en Nietzsche. Platón, Spinoza, los filósofos del siglo XVIII, Hegel... todo esto pasa por él. Y sin embargo, en relación a la filosofía, hay en Nietzsche una tosquedad, una rusticidad, una exterioridad, una especie de naturaleza propia del campesino de las montañas que le permite, encogiéndose de hombros, y sin parecer de ninguna manera ridículo, decir con una fuerza que uno apenas puede ignorar: «¡Vamos!, todo eso no son más que chorradas».[1]
>
> MICHEL FOUCAULT

Recién inaugurado el siglo XXI, esta «tosca» presencia de Friedrich Nietzsche de la que nos habla Michel Foucault nos sigue acosando de manera cuando menos inquietante. La inhospitalidad de su mensaje brilla de manera especial en nuestro espacio filosófico contemporáneo a causa de la radicalidad y de la hondura de su crítica a los fundamentos metafísicos de la cultura occidental. Su reflexión inaugura un arduo trabajo de demolición del legado valorativo erigido tras la irrupción del cristianismo y de su principal antecedente, lo que Nietzsche coloca bajo los rótulos de platonismo o sencillamente de la moral:

> El descubrimiento de la moral cristiana —afirma en consecuencia— es un acontecimiento que no tiene igual, una verdadera catástrofe. Quien

[1] M. Foucault, «Desembarazarse de la filosofía», en R.-P. Droit, *Entrevistas con Michel Foucault,* Barcelona, Paidós, 2006, págs. 67-68.

> hace luz sobre ella es una *force majeure* [fuerza mayor], un destino —divide en dos partes la historia de la humanidad. Se vive antes de él, se vive después de él [...]. (*Ecce Homo* [EH], «Por qué soy un destino», §8.)

Ubicada, según sus propias palabras, «en la contradicción entre el hoy y el mañana», la figura de Nietzsche entendida bajo el rótulo de «crítico de la moral» se ofrece por tanto al siglo venidero bajo un doble signo: como un epílogo tardío de la tradición occidental y, al mismo tiempo, como un hijo prematuro de un futuro todavía por construir. En esa medida es comprensible que su obra haya sido objeto de sugerentes exégesis, pero también de grandes tergiversaciones. Ejemplo de esto último fue su uso ideológico por parte del nacionalsocialismo. Una lectura promovida, dicho sea de paso, por la decisiva intervención de su hermana Elisabeth en su archivo.

En el pensamiento nietzscheano convive, junto a su indudable «parte negativa» (su genealogía histórica y su crítica de la filosofía tradicional y los valores occidentales), una influyente dimensión positiva (ideas de «eterno retorno», «superhombre», «voluntad de poder») que ha servido de alimento a lo más granado de la reflexión contemporánea. Al margen de la nefasta y oportunista utilización por parte de las doctrinas racistas y fascistas, la poliédrica figura de Nietzsche, prácticamente inadvertida para sus propios contemporáneos, ha acabado siendo reivindicada por autores de muy diversos paradigmas filosóficos, ya sea como precursor del psicoanálisis, de la hermenéutica o del giro lingüístico, ya como existencialista ateo o como post-estructuralista *avant la lettre,* ya como vitalista en el sentido orteguiano o como pensador próximo al pragmatismo.

Por si esto fuera poco, en virtud de su ubicación heterodoxa, a caballo entre la reflexión filosófica y el arrebato artístico, la influencia del vitalismo nietzscheano y su seductora filosofía del artista se ciernen además sobre todo el gran arte y la literatura del siglo xx. Aquí cabe citar, entre otros, a escritores de la talla de Hermann Hesse, Robert Musil, Rainer Maria Rilke, André Gide, Thomas Mann y Stefan Zweig, o a músicos como Gustav Mahler. A ello contribuye su brillante estilo, que, en coherencia con su desprecio del «sistema» metafísico, no desdeñó medios expresivos como el aforismo, la poesía o el epigrama. No por casualidad Thomas Mann afirmaba que «[...] lo que Nietzsche ofrece es no sólo arte; también el leer a Nietzsche es un arte. Y aquí no es admisible ninguna torpeza, ninguna simpleza. En la lectura de Nietzsche resultan necesarias todas las clases de astucia,

de ironía, de reserva. Quien tome a Nietzsche "en sentido propio", quien tome a Nietzsche al pie de la letra, quien le crea, está perdido. Verdaderamente ocurre con él lo mismo que con Séneca, de quien Nietzsche dice que es un hombre al que se debe prestar siempre oído, pero jamás fidelidad y fe».[2]

VIDA Y OBRA

Infancia y primera juventud (1844-1864)

> Nací en Röcken, junto a Lützen, el 15 de octubre de 1844, y en santo bautismo recibí el nombre de Friedrich Wilhelm. Mi padre era predicador de este lugar, y también de los pueblos vecinos de Michlitz y Bothfeld. ¡El modelo perfecto de un clérigo rural! Dotado de espíritu y corazón, adornado con todas las virtudes de un cristiano, tuvo una vida tranquila y humilde, pero feliz; siendo querido y respetado por todos cuantos le conocían. Sus finos modales y su carácter sereno embellecían las reuniones a las que lo invitaban, y desde el momento en que aparecía se hacía merecedor del aprecio de todos. Sus horas de ocio las dedicaba a las bellas letras, las ciencias y la música. Poseía una notable habilidad como pianista, especialmente en la improvisación de variaciones. [...] La aldea de Röcken se encuentra a media hora de camino de Lützen, al borde mismo de la carretera rural. El caminante al que por allí conduce su ruta le dirige una amistosa mirada, pues tal es su belleza, al hallarse rodeada de setos y estanques. Sobre todo, salta a la vista la musgosa torre de la iglesia. Todavía recuerdo bien una vez que iba yo con mi querido padre de Lützen a Röcken y, a medio camino, las campanas anunciaron con tono solemne la fiesta de Pascua. Ese tañido aún resuena a veces en mi interior, e incluso ahora, desde la distancia, me hace recordar con melancolía la añorada casa paterna.

Con estas palabras describe Friedrich Nietzsche en su escrito autobiográfico *De mi vida* su llegada al mundo en Röcken, población cerca de Leipzig situada en una región de Turingia anexionada a Prusia. Y lo hace como alguien «arrojado» en el seno de una familia protestante, cuyo cabeza de familia, «modelo perfecto de clérigo rural», como él mismo comenta, fallece en 1849 (entre las causas de la muerte los bió-

[2] T. Mann, 1984, pág. 130.

grafos suelen mencionar el reblandecimiento cerebral, la encefalitis o la apoplejía), cuando el filósofo contaba apenas cinco años. En su infancia se criará en Naumburg, en un entorno básicamente femenino, con su hermana menor, Elisabeth.

Desde pequeño Nietzsche fue un gran amante de la música y un brillante intérprete improvisando al piano, aunque según los expertos —el propio Wagner—, no llegaría muy lejos como compositor. Ya en 1856, durante sus vacaciones en Pobles, pequeña localidad sajona y lugar de nacimiento de la madre, comienza un diario en el que intensifica su relación con esta disciplina y el arte en general. Continúa sus estudios de piano interpretando de modo bastante correcto sonatas de Beethoven, así como la segunda sinfonía del compositor en arreglo a cuatro manos. A partir de entonces comienzan los dolores de cabeza y en los ojos, y la escuela le concede permisos especiales para descansar.

Durante sus años de estudiante en la prestigiosa escuela de Pforta, una de las más antiguas de Alemania, Nietzsche recibe una sólida formación clásica, humanista y filológica, que será de gran importancia en su valoración y su posterior desligamiento de la tradición occidental. Allí también trabará dos amistades decisivas: Paul Deussen, hijo de un pastor protestante, y el *Junker* silesiano Carl von Gesdorff, quien también compartirá su pasión por la música.

La pedagogía humanista de Pforta no sólo tenía como misión que los casi doscientos alumnos internos adquirieran una formación clásica sólida, sino que también desarrollaran su personalidad y su carácter. De ahí la gran importancia que se otorgaba al trabajo duro y a la disciplina escrita. Esta atmósfera prusiana se afirma en cartas en las que Nietzsche reconoce cómo esta coerción casi militar le permitió reencontrarse consigo mismo, como si sólo enfrentado a la uniformidad de la ley y a la dureza de la autoridad hubiera podido dar forma a sus aspiraciones creativas. Tal vez evocando precisamente estas experiencias disciplinarias, Nietzsche escribirá en 1888:

> No alcanzo a ver cómo un individuo puede poner remedio al hecho de no haber frecuentado en el momento justo una buena escuela. No se conoce a sí mismo; camina en el sendero de la vida sin haber aprendido a caminar; en cada paso que da pone de manifiesto la flojedad de su musculatura [...]. Lo más deseable es en todos los casos una disciplina rigurosa y dura en el momento justo, esto es, en esa edad en que llena de orgullo el ver que se pretende mucho de nosotros, puesto que esto es lo que distingue la escuela dura, en cuanto escuela buena, de cualquier otra.

Impulsado por estos intereses y experiencias, funda en 1860 la asociación literario-musical Germania, y este mismo año comienza sus clases de solfeo. Aunque prosiguen las cefalalgias y se queja de dolores reumáticos —por lo que ha de descansar mucho tiempo en casa—, Nietzsche no abandona toda esta actividad cultural. En Pforta estudia a clásicos como William Shakespeare, Lord Byron, Friedrich Hölderlin y Nicolás Maquiavelo, y se interesa por filósofos como Ludwig Feuerbach —en 1861 solicita como regalo de cumpleaños sus obras *La esencia del cristianismo* y *Pensamientos sobre la muerte y la inmortalidad*—, Ralph Waldo Emerson o Jean-Jacques Rousseau. Sin embargo, antes de que caiga seducido por el *pathos* pesimista y antiacadémico de Arthur Schopenhauer y el proyecto revolucionario-cultural del músico y activista Richard Wagner, los primeros pasos del joven Nietzsche estarán profundamente marcados por el influjo de Hölderlin, a la sazón un poeta tildado por sus profesores de extravagante y poco alemán, y a quien comienza a leer, intempestivamente, en 1861.

El 7 de septiembre de 1864 concluye sus estudios en Pforta con un trabajo sobre Teognis de Megara, que será decisivo en su carrera intelectual posterior, y toma la decisión de iniciar sus estudios universitarios de teología —como desea su madre— y filología en Bonn. Pese a su decepción con los profesores y, sobre todo, al ambiente de vulgaridad que reinaba entre sus compañeros, conoce al afamado catedrático Friedrich Ritschl, quien no sólo se convertirá en su mentor y protector académico, sino que también desempeñará un papel decisivo en la obtención de su cátedra en Basilea.

Se une al seminario de historia del arte y a la asociación académica Gustav-Adolf. También —como da testimonio una curiosa foto— se afilia a la asociación Burschenschaft Franconia junto con su amigo Paul Deussen: allí practica la esgrima y el humor satírico, y no desdeña los frívolos divertimentos ni las tabernas. También prosigue sus lecciones de filología clásica. Con un piano alquilado logra dedicar también tiempo a su formación musical: compone doce *Lieder* y no deja de asistir a conciertos.

Nietzsche demuestra enseguida sus increíbles dotes para la filología. La publicación en *Rheinisches Museum* de la compilación de sentencias de Teognis de Megara —mucho más tarde evocado en su ensayo sobre *La genealogía de la moral* [GM]— le proporciona un cierto

prestigio entre los especialistas. Con el trabajo, iniciado un año antes, sobre las fuentes de Diógenes Laercio ya había obtenido un premio destacado de la universidad, e incluso imparte una conferencia sobre los estudios iniciados el año anterior acerca de la tradición de los escritos aristotélicos.

Invadido por crecientes dudas, Nietzsche también empieza a cuestionar su temprana e irreflexiva fe religiosa. A causa de un estudio más detallado del cristianismo histórico se siente cada vez más distante respecto a sus primeras creencias, e incluso termina por negarse a comulgar. Todo esto le conduce a abandonar la carrera esperada por su madre, lo que, por supuesto, deriva en una fuerte discusión. Por otra parte, decide no componer más música, cosa que no cumplirá.

De la filología a la filosofía (1865-1873). La época de Basilea

En 1865 Nietzsche se traslada a Leipzig para estudiar filología clásica. Allí funda la Asociación Filológica. El 11 de junio escribe a su hermana: «¿Buscamos con nuestra búsqueda paz, felicidad y sosiego? No. Sólo la verdad, aunque pudiera ofrecérsenos al fin como terrible y repulsiva». En el curso siguiente se reunirá con Carl von Gersdorff e iniciará una apasionada relación con la filosofía de Arthur Schopenhauer y su obra fundamental: *El mundo como voluntad y representación,* lectura que ejercerá en él un efecto decisivo. Aunque la reflexión juvenil de Nietzsche hunde sus raíces en el universo filológico, sus preocupaciones, gracias al determinante influjo, entre otros, de este modelo de pensamiento pesimista, siempre serán en última instancia de raíz filosófica. Por otro lado, su compleja y heterodoxa fidelidad a la filología humanista no implicaba concebirla como una actitud científica valorativamente neutral, con las consiguientes pretensiones de desinteresada objetividad.

No habrá sólo desencuentros con sus colegas. En el semestre del verano de 1867, Nietzsche conoce a Erwin Rohde (1845-1898), otro schopenhaueriano más tarde también ilustre, quien tendrá la embarazosa tarea de defender de las críticas la calidad científica de *El nacimiento de la tragedia* [TRA] desde la disciplina filológica y cuya amistad, aunque con altibajos, será un poderoso sostén anímico del filósofo en el futuro.

> Sin proponérnoslo —escribe Nietzsche poco tiempo después de su amigo—, pero guiados por un seguro instinto, pasábamos la mayor parte del día juntos. No trabajábamos mucho, al menos en el significado práctico de la palabra, y sin embargo, cada día que pasábamos juntos suponía para nosotros un día de enriquecimiento. Por primera vez aprendí que una amistad en vías de formación podía tener una base ético-filosófica. [...] Discutíamos a menudo porque había una cantidad enorme de cosas en la que no estábamos de acuerdo. Pero en cuanto la conversación se hacía más profunda, la diferencia de opiniones desaparecía y sólo percibíamos una armonía plena y serena [...]. Pienso con deleite en las horas que gozamos como artistas, alejados por un momento de la desazón y la ansiedad de la voluntad de vivir, abandonados a la contemplación pura.[3]

El año 1868 será importante para Nietzsche. Por una parte, abarca una fase de trabajos muy fructíferos: comienza su proyecto de tesis sobre el problema de la relación entre Homero y Hesíodo, publica «Sobre las fuentes de Diógenes Laercio» en el *Rheinisches Museum* y concluye su texto «Mirada retrospectiva a mis años en Leipzig»; por otra, conocerá personalmente a Richard Wagner.

Precisamente, poco después de conocer al músico quedó vacante la cátedra de lengua y literatura griegas de la Universidad de Basilea, hecho que afectará en gran medida la carrera académica de Nietzsche, ya que su anterior titular, Adolf Kiessling, antiguo discípulo de Ritschl, no tardó mucho en dirigirse a su maestro, interesado por los méritos de ese precoz filólogo que había publicado trabajos brillantes en el *Rheinisches Museum.* No ha de pasarse por alto el carácter anómalo que representaba esta circunstancia desde el punto de vista de sus colegas: en 1869, con apenas veinticinco años y careciendo aún de toda acreditación pública de sus investigaciones, Nietzsche accede a una cátedra de filología clásica en la Universidad de Basilea simplemente con la recomendación de su maestro y gracias a la generosidad de las autoridades universitarias. Sin duda, mucho tuvo que influir la carta de recomendación de Ritschl, quien no ahorró elogios para con su protegido:

> Nunca he conocido, y tampoco he intentado promover en mi especialidad, de acuerdo con mis posibilidades, a un muchacho que tan pronto y tan joven estuviera tan maduro como el señor Nietzsche [...]. Si Dios lo quiere, tiene un larga vida; profetizo que un día estará en la primera fila de la filología alemana. Es el ídolo y (sin quererlo) el guía

[3] Citado en M. Montinari, 2003, pág. 55.

> de todo el ámbito filológico juvenil aquí, en Leipzig, que no puede esperar para oírle como docente. Usted dirá que estoy describiendo una especie de fenómeno, pues bien, ése es el caso; y además amable y modesto. También un músico con talento, dato que aquí es irrelevante.

El proceso fue además inusitadamente rápido: el 16 de enero de 1869 Nietzsche comunicaba a Rohde la noticia de su nombramiento y daba muestras a sus amigos de su preocupación por su posible «aburguesamiento». Sospechaba ya que no aguantaría mucho dentro de una carrera universitaria que escindía al hombre del erudito y fomentaba una existencia acomodaticia libre de las tensiones del verdadero educador. Poco interesado en los detalles pero atraído por el elemento humano general, era evidente que la relación de Nietzsche con la «raza filológica» de su tiempo sólo podía ser amarga y conflictiva. Estremece su lucidez ante Rohde ya en 1868:

> Me doy cada vez más cuenta de que, si permanecemos de alguna manera fieles a nuestro genio, ninguno de los dos seguiremos nuestro camino sin topar con múltiples obstáculos y maquinaciones. Cuando el filólogo y el hombre no coinciden plenamente, la mencionada raza se asombra primero ante el milagro, después se irrita, y finalmente araña, ladra y muerde; [...] yo mismo vivo en la segura esperanza de recibir pronto las primicias de lo que me espera en esta atmósfera infernal.

En su conferencia inaugural de 1869, «Homero y la filología clásica» (1869), la originalidad de la posición nietzscheana ya radicaba en el hecho de advertir —de modo «intempestivo», como gustaba de decir— la peligrosa connivencia, afianzada en ese momento, entre el conocimiento científico de la historia y el proceso de decadencia de la vida en su actualidad.

Según las informaciones de sus alumnos, el nuevo catedrático era un profesor amable y diligente capaz de fomentar el estudio de los autores clásicos incluso entre los más reticentes. La exigente metodología que él mismo había aprendido en Pforta se combinaba por lo habitual en sus clases y apuntes con una reflexión más general sobre el problema de las instituciones culturales. Esta actividad docente queda interrumpida durante algunas semanas en 1869 a causa de la guerra franco-prusiana: con una licencia concedida por la universidad, y sólo para ejercer como enfermero voluntario —ya se había convertido por entonces en ciudadano suizo—, también Nietzsche participa brevemente del general entusiasmo de su nación y considera su deber intervenir en la guerra. Su actividad no dura mucho, puesto que pronto cae enfermo de difteria y disentería.

Todas estas preocupaciones de los primeros años de Basilea cristalizan en la conferencia que pronuncia el 1 de febrero de 1870 sobre «Sócrates y la tragedia», primer embrión de lo que más tarde será *El nacimiento de la tragedia*. También en Basilea traba amistad por primera vez con el célebre historiador de la cultura Jacob Burckhardt, quien, como lo describe Elisabeth, ejerció sobre Nietzsche «con toda seguridad una gran influencia moderadora». Este mismo año conoce también al profesor de historia de la Iglesia Franz Overbeck, uno de sus amigos más fieles y constantes en su apoyo.

La polémica con Wilamowitz

La aparición de su primera gran obra, *El nacimiento de la tragedia* (1872) —el ensayo en que Nietzsche comienza a interrogarse por el significado de lo trágico en el mundo griego arcaico—, supone el momento en el que todas las tensiones con la filología académica terminan explotando. Es un ensayo que responde además a sus experiencias personales en el frente bélico. Más tarde escribe:

> Sea cual sea la cuestión que subyace en el fondo de este libro problemático, no puede menos de ser una de primera fila y de alto valor excitante, más aún, profundamente personal. Testimonio de ello es la época en que surgió, a pesar de la cual surgió: la agitada época de la guerra franco-alemana de los años 1870-1871. Mientras los fragores de la batalla de Worth se extendían sobre Europa, ese hombre meditabundo y amante de enigmas al que le tocaba en suerte la paternidad de este libro, embebido en meditaciones y enigmas, y, por consiguiente, muy preocupado y despreocupado a la vez, ponía por escrito en un rincón de los Alpes sus pensamientos sobre los griegos [...]. Pasadas algunas semanas, todavía seguía bajo los muros de Metz, incapaz de desembarazarse de los interrogantes que él mismo había suscitado en torno a la presunta «serenidad» de los griegos y el arte griego. Interrogantes que siguieron asediándole hasta que, finalmente, en ese mes de profunda tensión en el que se discutía en Versalles acerca de un tratado de paz, también terminó alcanzando la paz consigo mismo. (TRA)

Crítico además con toda concepción nostálgica del pasado, Nietzsche buscaba sus esperanzas en un renacimiento cultural en virtud de una modificación de lo que se entendía por mundo helénico. Con semejante planteamiento percibía también la estrecha conexión entre el concepto de clásico y esa mentalidad epigónica que consideraba el mundo griego como irrecuperable. Claro que todas estas nuevas esperanzas vendrían de todo un replanteamiento inédito de la tríada historia, conocimiento y vida que desplazaba el sentido de esa Grecia habitual, hogar y tutela de nuestra memoria cultural occidental en la que se había reconocido el idealismo de la filología precedente.

Pero la posición mantenida en *El nacimiento de la tragedia* tampoco se identificaba con los principios ortodoxos de la disciplina. No le faltaba razón al joven Nietzsche cuando, en una carta a su amigo Rohde, le confesaba que ciencia, arte y filosofía crecían tan juntos dentro de él que en todo caso engendraría «centauros». Un pacto monstruoso que tenía como lema estas palabras pronunciadas en su conferencia inaugural de 1869: «*philosophia facta est quae philologia fuit*» [lo que fuera filología se ha hecho filosofía]. Guiada por un interés educativo, su «filología del futuro» tenía más que ver ya con la crítica filosófica que con una aséptica reproducción objetiva del mundo griego. Por eso Nietzsche buscaba nuevos interlocutores. Su primer libro era ya una obra para «iniciados, cerrada al *profanum vulgus* de los cultos», una voz extraña que, expresándose momentáneamente bajo ciertas fórmulas schopenhauerianas, ocultaba un espíritu con necesidades nuevas, carentes aún de nombres. En esta línea se pronuncia Nietzsche en las conferencias impartidas en Basilea a principios de 1872 y agrupadas bajo el título de *Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas* [FES].

Pronto surgió el escándalo: de ninguna otra manera podía recibirse ese intento filosófico, que traspasaba arrogantemente las frágiles fronteras de la filología clásica y, con la mirada puesta en Wagner, aspiraba a convertirse en crítica de la sociedad y de la cultura de su tiempo. Como era de esperar, la institución académica reaccionó de inmediato frente a esta provocación. El primer ataque vino del joven prusiano Ulrich von Wilamowitz, más tarde maestro indiscutible de la filología clásica alemana. «Verdaderamente —afirmaba—, yo no soy un místico ni un hombre trágico [...]. Una cosa exijo, sin embargo: que el señor Nietzsche se atenga a lo que dice, que empuñe el tirso, que vaya de la India a Grecia, pero que baje de la cátedra desde donde debe enseñar la ciencia; que reúna tigres y panteras a sus pies, pero no a la juventud filológica de Alemania, la cual debe aprender a buscar únicamente la verdad.»

Dicho en pocas palabras: «Nietzsche no buscaba la verdad». Éste era el principal reproche del filólogo Wilamowitz a esa «embriagada» visión a caballo entre la filosofía y la mala filología que representaba, desde su sobria sensibilidad de erudito, *El nacimiento de la tragedia*. Un reproche realmente sintomático, porque con ese categórico juicio de valor el filólogo que le desafiaba expresaba el propio dogmatismo de un discurso histórico, el de la filología académica, que agotaba el posible terreno fértil que posibilitaba una cultura renovadora. Aunque el enfrentamiento con el campo filológico le creará más de un problema —falta de alumnado y en cierto sentido el paulatino declive de su prestigio académico—, Nietzsche, no obstante, será generosamente defendido por sus amigos Wagner y Rohde. Ambos también eran conscientes de que cultivar en el árido suelo filológico las flores de la vida filosófica y del arte trágico no era un asunto carente de riesgos.

Ajeno al egoísmo y a la cordura práctica propios del erudito, el talante vital nietzscheano enfocaba su compromiso filológico como un intento «doloroso» por dominar sus propias escisiones. «Parir ese centauro» —la síntesis entre filosofía y filología— era cosa complicada, máxime cuando la presión académica era experimentada por él como una «renuncia a sí mismo» y como traición a esa experiencia filosófica eminente reconocida en el magisterio schopenhaueriano.

Al reconocer los límites del ámbito en el que se movía el filólogo especializado, Nietzsche ponía en cuestión también los de su propio mentor y maestro, Ritschl, quien no veía con buenos ojos que los filólogos se preocuparan por cuestiones filosóficas. Él, en cambio, consideraba que el historiador o el filólogo debía acercarse al pasado reconstruyendo intuitivamente totalidades, síntesis globalizantes, si no quería ser un mero obrero funcional de la industria del presente al servicio de la ciencia y, por tanto, incapaz de instituir nuevas perspectivas de futuro.

La idea de «verdad» nietzscheana en todo caso distaba ya por entonces mucho de ser esa ascética renuncia a toda interferencia subjetiva reivindicada orgullosamente por su enemigo Wilamowitz. Para el «extravagante» propósito de medir la ciencia moderna desde la óptica de la vida era ya necesario comprender el grado de injusticia de esa objetividad ajustada a estrictos criterios científicos. Esa aspiración a renovar la cultura trágica en el desierto estéril de su fatiga-

do presente comenzaba ya a arrojar lastre y a mirar desde otra altura. No era de extrañar, por consiguiente, que aquellos que oyesen peor, cuando no con fría indiferencia, este discurso fueran precisamente los filólogos: esos «doctos» abocados en un inútil sacrificio en aras de una verdad ajustada a los hechos. Inútil, claro está, para la vida y para alguien que ya aseveraba que todo lo que nosotros llamamos cultura, formación y civilización tenía alguna vez que comparecer, como se dice en *El nacimiento de la tragedia,* ante «el infalible juez Dioniso».

El médico de la cultura. Las «Consideraciones intempestivas» (1873-1876)

Tal vez nada mejor que estas significativas palabras de Cosima Wagner para resumir la precoz aventura intelectual del joven Nietzsche en su etapa «intempestiva»: «Usted ha arrojado la luz más clara sobre dos mundos —afirmaba—, uno de los cuales no vemos porque está lejos, y el otro no lo reconocemos porque está muy cerca de nosotros». Una aguda descripción. La inteligente compañera de quien el propio Nietzsche calificó un día como su *pater seraphicus* percibía en el contenido de su primer libro el nervio de su nueva empresa filológica: entender el mundo antiguo desde el punto de vista del presente y, al mismo tiempo, entender el presente desde el punto de vista del mundo antiguo. Esta perspectiva es lo que el joven filólogo llama ahora su tarea «intempestiva».

Siguiendo de cerca la visión filosófica de Schopenhauer, Nietzsche optaba por una perspectiva sintética, general, práctica, del conocimiento. Así, por ejemplo, expresaba en una carta a su amigo Rohde la típica escisión «filistea» de alegría y trabajo:

> Pues no podemos negar que esa sublime visión global del mundo antiguo falta en la mayoría de los filólogos, debido a que éstos se mantienen demasiado cerca de la pintura e investigan tan sólo una mancha de aceite, en lugar de maravillarse ante los grandes y audaces trazos del cuadro en su conjunto y —lo que es más importante— en lugar de disfrutar de ello. ¿Cuándo, pregunto, tendremos alguna vez aquel puro goce, del que lamentablemente ya hemos hablado con bastante frecuencia, en nuestros estudios sobre la Antigüedad?

En el mejor de los casos, Nietzsche consideraba la disciplina filológica como mera «gimnasia» del espíritu, pero en el peor como un

«vampiro» senil que anhelaba la sangre fresca de las naturalezas jóvenes y llenas de vida. ¿Qué derecho tenía el filólogo para convertirse pues en educador? ¿No delataba acaso este predominio una «falsa moneda», un domino ilegítimo al servicio de los poderes del presente? Las obras siguientes —las llamadas cuatro «Consideraciones intempestivas»— seguirán desbrozando este incómodo camino de denuncia frente a los valores de la actualidad, y escritos febrilmente entre los años 1873 y 1876, los ensayos *David Strauss, el confesor y el escritor* [DS], *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* [HIS], *Schopenhauer como educador* [EDU] y *Richard Wagner en Bayreuth* [RWB] responden a la urgencia nietzscheana de crear un nuevo modelo filosófico y pedagógico —el «médico de la cultura»— capaz de sacar todas las conclusiones de su enfrentamiento con las instituciones culturales de su presente.

Las «intempestivas», en pocas palabras, tratan de poner de manifiesto «lo que hay de peligroso, de corrosivo y envenenador de la vida, en nuestro modo de hacer ciencia: la vida, *enferma* de este engranaje y este mecanismo deshumanizados, enferma de la "impersonalidad" del trabajador, de la falsa economía de la "división del trabajo". Se pierde la finalidad, esto es, la cultura: el medio del cultivo moderno de la ciencia *barbariza*... En este tratado el "sentido histórico", del cual se halla orgulloso este siglo, fue reconocido por vez primera como enfermedad, como signo típico de decadencia» (EH, «Las intempestivas», §1).

La preocupación intempestiva que comenzaba a guiar a Nietzsche tenía muy presente en cambio que un desarrollo más armónico de la subjetividad implicaba una lucha desgarrada contra la máquina burocrática y su respectiva moral del «deber». Si el filólogo era en ese momento el falso educador por antonomasia, lo era por ofrecer el modelo de una actividad monótona extraordinaria al servicio del Estado. Lógicamente, esta sociedad disciplinada sólo podía ver a figuras como Wagner y Schopenhauer como «monstruos» y amenazas improductivas. De ahí que la imagen del centauro sea muy expresiva para comprender todos estos ensayos. Lo decisivo es que el joven filólogo no se sentía en absoluto culpable por esta «monstruosa» escisión entre filosofía y filología, arte y ciencia. Es más, reclamaba con ahínco su legítimo derecho, frente a esta cultura momificada y estéril, a inocular en la aridez científica la sangre de presente, de la vida. El gesto por el que abandonaba la casa del filisteísmo de los doctos dando un portazo ya anunciaba un gesto nuevo: el de un nuevo intelectual crítico. Nietzsche comenzaba a derribar los obstáculos que le impedían dirigir la mirada hacia sí mismo. Como no tardaría en

comprobar, si estaba obligado a aparecer como un extraño «centauro» no era por culpa suya, sino por la existencia enferma de una cultura moribunda.

La amistad y la ruptura con Richard Wagner

El 8 de noviembre de 1868, en casa del orientalista Hermann Brockhaus, Nietzsche tiene el primer encuentro personal con el músico. En la carta que dirige a Rohde el 9 de noviembre puede advertirse la excitación del filósofo:

> Antes y después de sentarnos a la mesa tocó Wagner todos los pasajes importantes de *Los maestros cantores*, imitando las voces y de muy buen humor. Es un hombre enormemente vivaz y fogoso, que habla muy deprisa, que es muy ingenioso y que anima una reunión íntima. Mantuve con él una conversación sobre Schopenhauer, y ya puedes comprender qué placer fue para mí oírle hablar de él con calor indescriptible, contándome lo que le debe y que es el único filósofo que ha conocido la esencia de la música. Después indagó cuál era ahora la actitud de los profesores frente a él, se rió mucho sobre el Congreso de filósofos de Praga, y habló de los criados filosóficos.

Desde ese momento Nietzsche se convierte al romanticismo de una música que le estremece, provocándole un «sentimiento duradero de arrobamiento», y visita el oasis de Tribschen con relativa frecuencia, aunque tras contemplar el proyecto del Bayreuth real se apartará decididamente de esta seductora concepción romántica. El desengaño aparece ya tímidamente en 1876 con la publicación de *Wagner en Bayreuth,* ensayo en el que comienzan a aparecer las reservas sobre el músico. ¿La razón? Nietzsche se siente decepcionado por el fasto wagneriano, los cortejos oficiales, los discursos y la presencia del emperador. Irónicamente, el otrora revolucionario Wagner, con todos sus trucos y efectismos artísticos, terminaba siendo engullido —«ahogado», dirá Nietzsche— por la misma burguesía y el mismo arte decorativo que tanto había criticado. Años después, consumada la ruptura y muerto el mago, Nietzsche titulará irónicamente una de sus últimas obras *El crepúsculo de los ídolos* [CI]. Muertos los dioses, los hombres, en lugar de cuidar de su libertad, todavía seguían para él habitando e idolatrando con no menos fervor sus antiguas sombras.

No sin desgarros dejará atrás Nietzsche, sin embargo, esa fascinación temprana por «la fragancia fáustica, la cruz, la muerte y la tumba» que había sido inoculada por sus primeros maestros. A fin de curar su profunda herida wagneriana, el filósofo aprenderá pronto a atarse con fuerza al mástil de un nuevo ascetismo pagano para no oír el seductor canto de las sirenas: ese romanticismo crepuscular que en el fondo no era sino el último eco del sempiterno anhelo religioso. Un escenario en el que Wagner declarará en cambio sin ambages: «Podría decirse que, donde la religión se hace artificial, queda reservado al arte de salvar el núcleo de la religión». Después de incendiar el Wallhalla, el creador de la tetralogía no podía dejar de resucitar la vieja llama de la religión en su música. «El arte empieza solamente —informa Wagner con entusiasmo a August Röckel— allí donde la vida termina. En nuestra juventud nos volvemos hacia el arte; y solamente cuando a través del arte hemos ido a parar al lado opuesto, nos damos cuenta de que hemos malgastado la misma vida.»

La última carta de Cosima Wagner es de 1877. En esa época se consuma la ruptura. Con la esperanza de atajar sus problemas de salud, Nietzsche se somete a una profunda revisión médica. Wagner, enterado de esta situación, se entromete y escribe al médico acusando a Nietzsche de onanista y de pederasta, causas directas de su deficiente salud y del cambio en su pensamiento. Nietzsche conoce este hecho más tarde, lo que lógicamente le provoca gran enfado.

Aun a riesgo de caer en el cliché del «filósofo maldito», es difícil ignorar que la biografía de Nietzsche representa un caso paradigmático de lento suicidio social, tal como él mismo reconoce ante su amigo Overbeck el 20 de mayo de 1885:

> Hasta ahora, desde mi más tierna infancia, no he tenido a nadie que compartiera conmigo la misma angustia en el corazón y en la conciencia. Esto me fuerza todavía hoy, a menudo, y con muy mal humor, a presentarme con el aspecto de una de las especies de hombre hoy permitidas y comprensibles. Mi credo es, sin embargo, que uno no puede desarrollarse más que entre personas de iguales ideas y de iguales propósitos, y mi desgracia, que no tengo persona alguna de esta clase. Mi existencia universitaria fue el largo intento de acomodarme a un medio falso; mi aproximación a Wagner fue lo mismo, aunque en dirección opuesta. Casi todas mis relaciones humanas han surgido de ataques del sentimiento de soledad. Me he sentido irrisoriamente dichoso cuando he encontrado o creído encontrar con alguien un trocito o rincon-

cito común. Mi memoria se halla sobrecargada con mil recuerdos vergonzosos de tales debilidades en momentos en que no he soportado más la soledad. Y a ello ha de añadirse mi enfermedad, que siempre descarga sobre mí el más terrible desaliento. No en vano he estado tan profundamente enfermo —y también ahora estoy de ordinario enfermo, es decir, triste— sólo porque me falta el medio adecuado y tengo siempre que desempeñar una comedia, en lugar de recuperarme con los hombres. El sentimiento de que hay en mí algo lejano y extraño, de que mis palabras tienen otro color que las mismas palabras en otras personas, de que en mí hay mucho plano multicolor que engaña, este sentimiento [...] es todavía hoy el grado más exquisito de «comprensión» que he alcanzado.

La filosofía errante del «espíritu libre» (1879-1882)

A raíz de sus constantes problemas de salud, Nietzsche se verá obligado a abandonar la cátedra e iniciar un errante y fructífero periplo vital por tierras y pensiones extranjeras. Es inevitable insistir en el hecho de que su filosofía quedará marcada por la experiencia de la enfermedad, la cual venía agravándose desde 1876.

No pocas veces me he preguntado si no estaré más profundamente en deuda con los años más difíciles de mi vida que con cualquiera de los demás. Tal como mi más íntima naturaleza me enseña, todo lo necesario, visto desde la altura y en el sentido de una gran economía, es también lo provechoso en sí, lo cual no sólo hay que soportarlo, hay que amarlo... *Amor fati:* ésta es mi más íntima naturaleza. Y en lo que concierne a mi larga enfermedad, ¿no le debo indeciblemente mucho más que a mi salud? Le debo una salud superior, ¡una salud tal que ante todo lo que no la mata, se hace más fuerte! — Le debo también mi filosofía [...]. (*Nietzsche contra Wagner* [NCW], Epílogo, 1.)

No resulta gratuita esta observación si se comprende en qué medida en episodios biográficos posteriores —por ejemplo, la ruptura con Wagner— el recurso a su enfermedad servirá a Nietzsche como un nuevo modo de relacionarse consigo mismo y, a la vez, como una estrategia de defensa frente a molestos compromisos externos. El 2 de mayo de 1879 presenta su renuncia a la Universidad de Basilea, que es enseguida aceptada. Gracias a la mediación del fiel e infatigable amigo Franz Overbeck, Nietzsche obtiene asimismo una pensión que le permite comenzar una vida nómada en continua búsqueda de un clima favorable (Suiza, Italia, el Midi francés). Nietzsche de vez en cuando regresa a Naumburg o viaja en solitario o acompañado de amigos, entre los que destacan la amiga de Wagner, Malwida von Meysenbug, Peter Gast —seudónimo de Heinrich Köselitz—, un músico alumno suyo en el que deposita sus esperanzas para el futuro de la música, y el investigador de la moral Paul Rée. Entre 1879 y 1888, período vital que su biógrafo Curt Paul Janz ha definido como «los diez años del filósofo errante», Nietzsche, al igual que su admirado Johann Wolfgang von Goethe, busca en Italia la piel de la existencia, los aires mediterráneos, el alejamiento de esa Alemania sumida aún, para Nietzsche, en la oscuridad de un protestantismo idealista y exento de toda sabiduría «psicológica».

En este período vital vemos a alguien envuelto en una continua y descarnada lucha por liberarse, a través de un ejercicio de ascesis, de lo que no pertenece, según sus propias palabras, a «su naturaleza». Bajo este nuevo eje de intereses, irrumpe con fuerza la nueva máscara nietzscheana, el *freier Geist* (el espíritu libre), una figura de corte ilustrado muy presente en las siguientes obras: *Opiniones y sentencias* [OS (HH)], *El caminante y su sombra* [CS (HH)] (ambas en 1879, constituyendo la segunda parte de *Humano, demasiado humano* [HH]), *Aurora* [AU] (1881) y *La ciencia jovial* [CJ] (1882, con el subtítulo de *La gaya scienza*).

A lo largo de estas obras «el espíritu libre» lleva a cabo además un sugerente diálogo con la herencia ilustrada de corte sensualista y anticristiana y reivindica la psicología como arma de desenmascaramiento. A la luz de estos nuevos puntos de vista no resulta nada extraño que su autor valore *Humano, demasiado humano,* un libro escrito en 1878 y dedicado a Voltaire, como el escrito de «un espíritu inmisericorde que conoce todos los escondites en que el ideal tiene su casa —en que tiene sus mazmorras y, por así decirlo, su última seguridad [...]; un error detrás del otro va quedando depositado sobre el hielo; el ideal no es refutado —se congela...» (EH, «Humano, demasiado humano», §6). Es en este momento de «sospecha» cuando Nietzsche exige una suerte de terapia «química» de los valores y sentimientos humanos.

Pero es a partir de este momento vital cuando, retrospectivamente, Nietzsche lamenta lo que denomina la «huida de sí» anterior. Pero cuanto más valora su nueva situación, más extrañeza causa en su entorno más próximo: cuando en el mes de mayo de 1877 los amigos

de Nietzsche conocen el libro, reaccionan con perplejidad e irritación. Mientras su entorno más próximo considera que este «librepensamiento» actual es una excéntrica decisión que traiciona sus profundas inclinaciones personales, él considera que sólo ahora ha tomado verdadera posesión de su «naturaleza primera». El «espíritu libre» es una figura que ya no puede seguir siendo ingenua en su obediencia a los valores anteriores. En aquel momento Nietzsche cree que su propia vida no ha sido más que negligencia ante su tarea, un modo de huir de ella. ¿No respondía su alejamiento de la filología a esta preocupación? ¿No buscaba ya algo más que una «profesión»? ¿No era esto, precisamente, lo que ahora le obligaba a despedirse de su temprano romanticismo?

A mediados de junio llega a Saint Moritz, donde permanece tres meses; el descubrimiento de su paisaje le llena de alegría. En los ratos en que no da largos paseos por los bosques al pie de los glaciares y en las orillas de los pequeños lagos escribe uno de sus libros de aforismos más bellos y densos: *El caminante y su sombra*.

Como todas sus obras a partir de ahora, en *Aurora* —libro redactado entre febrero de 1880 y abril de 1881 entre Venecia, Marienbad, Naumburg, Stresa y, sobre todo, Génova— el combate nietzscheano contra los valores morales adquiere a menudo la forma de una terrible lucha contra lo que más ha amado hasta ahora. Incluso resulta fácil apreciar la propia resistencia del filósofo a quedar seducido por la cálida fascinación de anteriores «compañeros de lucha». Por ejemplo, la nostalgia de los Wagner. En carta a Malwida von Meysenbug (14 de enero de 1880), Nietzsche era sincero:

> ¿Tiene usted buenas noticias de Wagner? Hace años que no sé nada de él. También él me ha abandonado. Mucho tiempo antes de que tal cosa sucediera sabía yo que Wagner se separaría de mí en cuanto percibiera el abismo existente entre nuestras aspiraciones. [...] Pienso en él con un duradero agradecimiento, pues le debo una de las más fuertes excitaciones que he experimentado hacia la libertad espiritual. La señora Wagner, ya lo sabe usted, es una de las mujeres más encantadoras que he encontrado en la vida, pero no sirvo en absoluto para nuevas amistades; ni siquiera para reanudar las antiguas. Es demasiado tarde.

En Sils-Maria, durante el verano de 1881, Nietzsche prosigue el trabajo de la segunda parte de *Aurora,* que finalmente se publicará con el título de *La ciencia jovial*. En este entorno particularmente armonioso y de clima benigno comienza a hablar de una extraña «transfiguración». «Tú conoces ya la jaqueca —escribe a su hermana el 29 de noviembre de 1881—, y una vez dijiste, cuando te desapareció después de un paseo: "Hoy me parece el mundo como transfigurado". ¡Ay! ¡Cuántas veces he experimentado yo esta transfiguración! ¡Quizá demasiado a menudo!» Esta transformación se materializa en una mayor atención a su enfermedad. En el énfasis de Nietzsche en lo que denomina su «alma mortal» se advierte además un nuevo «cultivo de sí» que posee una función eminentemente curativa y un lema: «llegar a ser médico de uno mismo». «Mi perpetuo lema es *Mihi ipsi scripsi* [escribo para mí mismo], y mi moral, la única que me queda, es la de que cada uno debe hacer a su manera lo mejor que pueda por sí mismo [...]. Fui en todo mi propio médico, y como alguien que en todo va unido —alma, espíritu, cuerpo—, recibí, simultáneamente, el mismo tratamiento.» (Carta a Rohde, 15 de julio de 1882.) El énfasis nietzscheano por su «recuperación» indica precisamente esta conexión entre el nuevo cuidado de su yo y la experiencia de la enfermedad. De aquí nace igualmente en su obra una inédita atención a «las cosas próximas» y la importante relación entre la fisiología (conocimiento de las causas reales), el régimen dietético (problema de la «digestión» de las vivencias) y un nuevo cuidado terapéutico.

El «caso Salomé»

Mucho se ha hablado, por ejemplo, de la continua fascinación de Nietzsche por la idea de una nueva «comunidad conventual». Es más, puede decirse que los momentos más agradables de su vida tomaron cuerpo en estos aislados momentos. Uno de ellos fue la experiencia de Tribschen con los Wagner. Otro, el plan de la llamada Trinidad, con Paul Rée y Lou Salomé (de casada, Lou Andreas-Salomé). La idea de una nueva «orden» de seres superiores —una «comunidad de espíritus libres»— *más allá de la moral* rondaba muy a menudo entre las aspiraciones nietzscheanas de felicidad.

Paul Rée fue el primero en conocer a la fascinante Lou Salomé, que por entonces contaba apenas veinte años, en Roma. La joven rusa se hospedaba en la casa de Malwida von Meysenbug, estudiaba filosofía en Zúrich y había tenido que suspender sus estudios por causa de una enfermedad bronquial. Paul Rée se enamoró enseguida de ella e

informó a Nietzsche de su descubrimiento. Éste viaja a Roma y conoce finalmente a Lou, poco antes de la publicación de *La ciencia jovial,* entre el 23 y el 24 de abril de 1882. En ese momento acompañaba a Rée, que a la sazón trabajaba en una de las capillas laterales de la basílica de San Pedro. Impresionado a su vez por la inteligencia y la personalidad de la joven rusa, en quien ve una discípula y un «alma gemela», Nietzsche le propone matrimonio en 1882. En la carta a Peter Gast del 13 de julio de 1882 escribe:

> Lou es hija de un general ruso y tiene veinte años; es aguda como un águila y valerosa como un león, y, a la vez, un ser muy femenino y juvenil que quizá no viva largo tiempo. Debo su conocimiento a Malwida von Meysenbug y a Rée. Ahora está en casa de Rée de visita, después de Bayreuth vendrá aquí, a Tautenburg, y en otoño iremos juntos a Viena. Está preparada de la manera más asombrosa para mi modo de pensar y la especie de mi pensamiento. Mi querido amigo, usted nos hará a ambos el honor de apartar de nuestra relación la idea de una relación amorosa. Somos amigos y esta muchacha y su confianza serán sagradas para mí.

Ese mismo año Nietzsche pide por primera vez matrimonio a Lou y ella le rechaza. Una curiosa foto de Jules Bonnet realizada durante el verano en Lucerna muestra a Rée y Nietzsche tirando de un pequeño carro mientras Lou, subida a él, blande amenazadoramente un látigo. En otro momento, Nietzsche se traslada a Orta junto a Rée, Lou y la madre de ésta. Salen de excursión, junto a Lou, al monte Sacro, donde ambos se demoran más de la cuenta, lo que causa gran enojo a la madre de Lou y al propio Rée. En Lucerna vuelve a pedirle matrimonio: de nuevo es rechazado. A Lou y a Rée los verá por última vez en octubre, aunque sus planes de estudio quedan en pie, y rompe con la madre y con la hermana a causa de su impertinencia e intromisión en «el caso Lou».

Para comprender la ingenuidad y las torpes reacciones de Nietzsche basta leer una carta del 17 de marzo de 1882 a Overbeck: «Necesito a una persona joven cerca de mí, que sea suficientemente inteligente e instruida para poder trabajar conmigo. De cara a este fin aceptaría un matrimonio de dos años; pero evidentemente, llegado el caso habría que tomar en consideración un par de condiciones más». Asimismo, en otra carta del 21 de marzo dice a Paul Rée: «Saludos de mi parte a esta rusa, si los saludos tienen sentido; estoy ávido de tal especie de almas. ¡Sí!, en breve me lanzaré al rapto; a la vista de lo que pienso hacer en los próximos diez años, la necesito. Un capítulo totalmente distinto es el matrimonio; a lo sumo podría ponerme de acuerdo para un enlace de dos años».

Independientemente de la indudable falta de habilidad de Nietzsche en lo tocante a cuestiones amorosas, tampoco debe pasarse por alto la intrusión de su hermana Elisabeth, resentida y quizá celosa por esta relación. Como señala Gilles Deleuze, «[...] con Malwida von Meysenbug como carabina, Lou Salomé, Paul Rée y Nietzsche formarán un extravagante cuarteto. Su vida en común estaba hecha de desavenencias y de reconciliaciones. Elisabeth, la única hermana de Nietzsche, posesiva y celosa, hizo todo lo posible por desencadenar la ruptura. La obtuvo, desde el momento en que no llega Nietzsche ni a desvincularse de su hermana ni a atenuar la severidad de los juicios que él hacía sobre ella ("la gente como mi hermana es inevitablemente adversaria irreconciliable de mi manera de pensar y de mi filosofía, esto se funda sobre la naturaleza eterna de las cosas" [...], "No amo, mi pobre hermana, las almas como la tuya", "Estoy profundamente harto de tus indecentes charlas moralizadoras" [...]). Lou Salomé no amaba a Nietzsche con amor; se lo parece tras haber escrito, más tarde, un libro extremadamente bello sobre Nietzsche».[4]

El 27 de agosto de 1882 Nietzsche viaja a Naumburg, y de allí a Leipzig, donde se encuentra por última vez con Lou y Rée. Hondamente decepcionado con ambos, romperá definitivamente con sus antiguos amigos a principios del año siguiente. Nada extraño, por otra parte. Si se lee la correspondencia nietzscheana, uno de los temas que obsesionan a Nietzsche es el del egoísmo cultural o «la falta de honradez» de su entorno. Este último argumento es el que utiliza precisamente ahora para justificar la ruptura. Reflexiónese por ejemplo sobre el alto contenido que Nietzsche daba a su «responsabilidad» frente a una moral del conocimiento más elevada en esta carta a Overbeck:

> La Lou de Orta era otro ser que la que luego volví a encontrar. Un ser sin ideales, sin metas, sin obligaciones, sin vergüenza. ¡Y en los ínfimos peldaños de la moral, a pesar de su buena cabeza! Me llegó a decir a mí mismo que ella no tenía ninguna moral... ¡Y yo que pensaba que tenía,

[4] G. Deleuze, *Nietzsche*, 2000, pág. 54.

al igual que yo, una más estricta que nadie! ¡Y que ella le sacrificaba diariamente y cada hora algo de sí misma! (y que eso nos daba derecho a pensar sobre la moral).[5]

La aparición de Zaratustra

Dolido por el rechazo de Lou, con el ánimo que oscilaba entre la euforia y la depresión, Nietzsche se centra de nuevo en la escritura. *La ciencia jovial* es fruto de nuevas preocupaciones en torno a una inédita experiencia de jovialidad descubierta tras un terrible «descenso a los infiernos». En cierto sentido las preocupaciones «afirmativas» de esta obra adelantan una nueva búsqueda de formas de expresión. Muy influido por el vitalismo de Ralph Waldo Emerson, todo el libro IV *(«Sanctus Januarius»)* supone la apología de un nuevo hombre solar, autosuficiente, feliz, capaz de confiar en sí mismo. Una de las tareas de la «transmutación de los valores» será consolidar este *amor fati*. Así escribe a Overbeck el 25 de diciembre de 1882: «Si no descubro la prestidigitación del alquimista y convierto en oro los desechos, estoy perdido. Tengo la más bella ocasión de demostrar que "todos los acontecimientos me son útiles, todos los días santos y todos los hombres divinos"».

Desde agosto de 1881, la figura de Zaratustra ya comienza a ser protagonista de algunos fragmentos. Durante una estancia en Sils-Maria escribe en apenas diez días la primera parte de *Así habló Zaratustra* [ZA],

[5] Citado en C. P. Janz, *Los diez años del filósofo errante*, vol. III, pág. 136, Madrid, Alianza, 1985. En carta a Paul Rée, entre diciembre de 1882 y enero de 1883 dice lo mismo: «En la primavera creí que existía una persona en situación de ayudarme: para lo cual, desde luego, hace falta no sólo un buen intelecto, sino además una moralidad de la más alta especie. En lugar de esto, hemos descubierto una persona que quiere divertirse y que es lo suficientemente desvergonzada para creer que para ello le son adecuados los más excelentes espíritus de la tierra. [...] Toda la dignidad del cometido de mi vida se ha hecho problemática, en efecto, por un ser tan superficial y tan frío como Lou. ¿Quién podía sospechar que sus frases "heroísmo", "lucha por un principio", su poesía "Al dolor", sus relatos de las luchas por el conocimiento, no eran más que mentiras? ¿O es otra la verdad? [...] Lou me ha tomado muy a mal que le negara el derecho a hablar de "heroísmo del conocimiento", pero debía ser sincera y decirse: "estoy a mundos de distancia de ello". En el heroísmo se trata de sacrificio y de deber, del deber de cada día y de cada hora, y además de mucho más: el alma entera tiene que estar penetrada de una cosa y ser indiferente frente a la vida y la felicidad. Es esta naturaleza la que yo creí ver en Lou [...]».

cuyas cuatro partes restantes no verán la luz hasta 1886. En carta fechada el 13 de febrero de 1883, Nietzsche escribe desde Rapallo una carta a su editor Ernst Schmeitzner:

> Muy estimado Señor Editor: [...] Hoy tengo el placer de anunciarle una buena noticia: he dado un paso decisivo, un paso que pienso, por lo demás, que también será provechoso para usted. Se trata de una pequeña obra (apenas cien páginas impresas) cuyo título es *Así habló Zaratustra*. Un libro para todos y para nadie. Se trata de un «poema» o un quinto «Evangelio» o, si prefiere, algo para lo que aún no existe un nombre: es, de lejos, la más seria y también la más jovial de mis creaciones, accesible para todo el mundo. Creo, por tanto, que producirá un «efecto inmediato» [...].

El 24 de mayo, en una carta a Karl Hillebrand, Nietzsche realiza esta importante observación:

> Todo lo que he pensado, sufrido y anhelado se encuentra aquí y de tal forma que hace que mi vida aspire ahora a aparecer como justificada. Pero enseguida me siento avergonzado, pues con esta obra no he hecho sino extender la mano a las coronas más excelsas de las que la humanidad puede disponer.

Las últimas obras y el derrumbamiento final (1886-1900)

La nueva transformación que va a experimentar Nietzsche en relación con su anterior etapa intelectual se trasluce en la carta que el 20 de julio de 1886 escribe a Peter Gast:

> Usted habrá sentido conmigo la dificultad que esta vez representaba para mí el hablar o más bien encontrar el lugar desde el que podía hablar, inmediatamente después del *Zaratustra*. Ahora, empero, en que el libro se halla suficientemente claro ante mí, tengo la impresión de haber superado la dificultad con tanta habilidad como valor. Para poder hablar de un «ideal» hay que crear una distancia y un lugar inferior; aquí me sirvió de excelente ayuda el tipo anteriormente preparado de «espíritu libre» [...].

Es un hecho significativo que alrededor de 1886 Nietzsche considere necesario lanzar una mirada retrospectiva a su obra y escribir prólogos

a las obras publicadas antes del *Zaratustra,* así como añadir un libro quinto a *La ciencia jovial* («Nosotros, los sin miedo»). En esta reconstrucción de su pensamiento se subraya aún más el aspecto de la crítica de la moral, tema que destaca cada vez más tras la despedida del romanticismo acometida en *Humano, demasiado humano*. De hecho, barajando la posibilidad de rehacer esta obra, escribe un nuevo libro: *Más allá del bien y del mal* [MBM] (1886), surgido en parte de las notas de trabajo tomadas durante la redacción del *Zaratustra;* en la estela de esta preocupación crítico-moral un año después publicará una de sus obras más emblemáticas y sistemáticas: *La genealogía de la moral* (1887).

El aislamiento de Nietzsche es cada vez mayor, sobre todo en relación con su primer círculo de amistades. Aunque en el otoño de 1884 se produce un encuentro en Zúrich con Elisabeth, las relaciones con su hermana empeoran a causa del compromiso matrimonial con el conocido antisemita y wagneriano Bernhardt Förster. Por otro lado, parece que el último encuentro que Nietzsche tuvo con Rohde fue en la primavera de 1886 en Leipzig, y vino a confirmar la progresiva distancia que se interponía entre los viejos amigos. Rohde comentó a Overbeck el último encuentro en estos términos: «[...] una atmósfera indescriptible de *extrañeza,* a su alrededor había algo que me resultaba absolutamente *siniestro*. Había algo en él que yo no conocía, y además no quedaba mucho de lo que le distinguía en el pasado, como si viniese de una región donde ya no vive nadie».[6]

Aunque en los últimos años de su vida Nietzsche vio mermadas sus facultades intelectuales, el año 1888, poco antes del hundimiento definitivo, fue un período especialmente fructífero y todavía lúcido en el que vieron la luz *El crepúsculo de los ídolos, El caso Wagner* [CW], *El Anticristo* [AC] y *Ecce Homo.*

Tras este momento de productividad, y todavía en Turín, la locura empieza a mostrar claros signos. Nietzsche alterna la euforia con momentos puntuales de extravío. El 2 de abril de 1888 escribe a Peter Gast, quien precisamente le había recomendado la ciudad:

> ¡Qué ciudad tan digna y tan grave! Nada de gran ciudad, nada de ciudad moderna, como yo me había temido, sino una residencia del siglo XVII, que no tenía en todo más que un gusto ordenador, la corte y *noblesse.* En todas partes se ha mantenido la paz aristocrática; no hay suburbios mezquinos, sino una unidad de gusto que llega hasta el color, pues toda la ciudad es amarilla o pardo rojiza. [...] Por la noche, en el puente del Po: ¡maravilloso! ¡Más allá del bien y del mal!

[6] Citado en M. Montinari, *op. cit.*, pág. 121.

Pocos días después, el 5 de abril de 1888, el dueño de la casa en la que alquila un cuarto empieza a advertir las excentricidades de su inquilino: al parecer Nietzsche habla en voz alta cuando se encuentra a solas en su habitación, pide cosas absurdas o baila desnudo. El 3 de enero provoca algún disturbio en la vía pública que incluso origina la intervención de la policía. Escribe cartas en las que firma como «Dioniso» o como «el Crucificado», o con ambas fórmulas a la vez. Los recuerdos del pasado parecen aflorar en anotaciones como la dedicada a Cosima Wagner, donde escribe: «Ariadna, te amo. Dioniso». El 6 de enero escribe una famosa carta a Burckhardt: «Querido señor catedrático. Al fin y al cabo preferiría ser catedrático en Basilea que Dios, pero no me he atrevido a llevar tan lejos mi egoísmo privado para desatender por su causa la creación del mundo». A la vista de la situación desesperada de Nietzsche, Overbeck, tras visitarlo el 8 de mayo de 1889, decide llevárselo a Basilea, donde, tras ser ingresado en un hospital psiquiátrico cercano a la casa del fiel amigo, se le diagnostica «parálisis progresiva» y «reblandecimiento cerebral». Su madre pide que lo trasladen a la clínica del doctor Binswanger en Jena, donde los médicos plantean la hipótesis de una enfermedad sifilítica contraída tal vez en el año 1866. Escribe mucho y delira continuamente.

«Las últimas cartas de Nietzsche —comenta Gilles Deleuze— dan pruebas de ese momento extremo; también ellas pertenecen todavía a la obra, forman parte de ella. Mientras Nietzsche tuvo el arte de desplazar las perspectivas, de la salud a la enfermedad y al revés, disfrutó, por enfermo que estuviese, de una "gran salud" que hacía que la obra fuera posible. Pero cuando le faltó este arte, cuando se confundieron las máscaras de payaso y bufón, bajo la acción de uno u otro proceso orgánico, la propia enfermedad se confundió con el final de la obra (Nietzsche había hablado de la locura como una "solución cómica", como una última bufonada).»[7] Nietzsche tiene cuarenta y cinco años y es trasladado de Jena a Naumburg. La situación obliga a Elisabeth a dejar Paraguay a finales de 1890, adonde había viajado con su marido para crear una colonia inspirada en la pureza racial. Bajo la mirada protectora de su madre y de su hermana y a pesar de

[7] G. Deleuze, *op. cit.,* pág. 34.

ser objeto de todo tipo de tratamientos, el estado de Nietzsche empeora. En 1897 fallece la madre y Elisabeth se lleva al enfermo a la Villa Silberblick de Weimar, más adelante sede del Archivo Nietzsche, gestionado por ella misma.[8]

La evolución de la enfermedad sigue su curso y Nietzsche muere el mediodía del 25 de agosto de 1900. Su hermana —quien, según cuenta, le tuvo en sus brazos hasta el último suspiro— declaró que «su última mirada fue solemne e interrogadora».

A partir de entonces comienza la historia de la manipulación de los textos nietzscheanos, proceso que arranca con la fundación en 1894, por parte de Elisabeth, del Nietzsche-Archiv. Y ella, ignorando pasajes contra el antisemitismo o promoviendo directamente la falsificación de textos y documentos de su hermano, será la principal responsable de poner esta obra al servicio de la propaganda nacionalsocialista. Momento culminante de esta infame historia será la visita de Hitler al archivo el 2 de noviembre de 1933. En presencia del *Führer,* Elisabeth daba fe del antisemitismo de Nietzsche al leer un texto escrito precisamente por su marido Bernard Förster, el despreciado cuñado, quien se había suicidado en 1889 con morfina y estricnina en San Bernardino (Paraguay).

TEMAS PRINCIPALES DE SU FILOSOFÍA

La influencia de Schopenhauer y Wagner

Dos modelos resultan determinantes en el joven Nietzsche para conformar su crítica a los valores de actualidad y su plan de crear una nueva cultura trágica: el magisterio pesimista de Schopenhauer y el proyecto artístico-reformista propuesto por el músico Richard Wagner.

¿Por qué el joven Nietzsche se sentía fascinado por el filósofo de *El mundo como voluntad y representación*? En primer lugar, Schopenhauer abogaba por el arraigo del pensamiento en la experiencia empírica de la vida, y de ahí que fuera un incansable fustigador de la filosofía académica, que, según él, invertía interesadamente el orden de prioridades entre experiencias vitales y conceptos abstractos. Aunque definía la metafísica como «el conocimiento que va más allá de las posibilidades de la experiencia», también destacaba la necesidad humana encaminada a trascender la simple apariencia. Asimismo, Schopenhauer ofrecía esa atracción por el mundo inconsciente e irracional de la potencia que ya se intuía en los primeros escritos de Nietzsche, así como permitía justificar el desprecio hacia lo que le parecía una excesiva tiranía de «la moral y la razón».

[8] Un hecho cuando menos inquietante, puesto que ella misma escribía, por ejemplo, a Clara Gelzer el 2 de octubre de 1882: «Mi querida Clara: No leas los libros de mi hermano, son demasiado horribles para nosotros, nuestros corazones aspiran a algo más que a la exclusiva admiración del egoísmo. ¡Ah! Y no te molestes, ni te atormentes, en relacionar estos libros con el Nietzsche de antaño, no es posible [...]».

Por otro lado, Nietzsche se sentirá atraído por la tesis schopenhaueriana de que la «voluntad» es un principio metafísico infinito, pero también amoral. Su falta de determinación o de finalidad última («cada acto singular tiene un fin, la voluntad en cuanto todo no posee ninguno») es además índice de su libertad absoluta. Es especialmente significativa la carta escrita a Gersdorff el 7 de abril: «¿Qué era para mí el hombre y su inquieta voluntad? ¿Qué era para mí el eterno "Tú debes", "Tú no debes"? ¡Qué diferentes la borrasca, el rayo, el granizo, potencias libres, sin ética! ¡Qué felices, qué fuertes son, voluntad pura, no oscurecida por el intelecto!».

Muy lejos de ser un modelo idealizado, a Nietzsche la confrontación con Schopenhauer también le servirá para profundizar paulatinamente en un camino filosófico personal crítico con la doctrina del pesimismo, así como en otra idea de la esencia de lo trágico. Conforme a esa intuición básica de que «toda vida es sufrimiento», el planteamiento schopenhaueriano, adelantándose a posteriores desarrollos de Freud, sostenía la anterioridad ontológica del dolor respecto al placer; éste, a la postre, no es sino la ausencia momentánea de sufrimiento. De ahí también la fuerte carga ascética de esta reflexión: su búsqueda filosófica de un vaciamiento capaz de anular por completo todos los deseos egoístas del hombre, preso en los límites de su propia e ilusoria individuación. Prescindiendo de la muerte, sólo hay dos modos de escapar del círculo vicioso de esta voluntad incesantemente instigada a desear: la compasión y el arte. Estas ideas calaron hondamente en el espíritu del joven Nietzsche y constituyeron el telón de fondo de su devenir intelectual: en un primer momento como modelo, luego como objeto de crítica.

Por otra parte, desde su período en Basilea, en la reforma cultural wagneriana y el destierro social que sufría Nietzsche valoraba un *pathos* revolucionario, una aparente oposición al mundo filisteo, pero también un positivo poder simplificador. Wagner era uno de esos «anti-Alejandros» que, más allá de reunir y clasificar materiales, era

capaz de unir los pedazos dispersados, los fragmentos culturales separados en el presente. La atracción del Wagner «creador de mitos» sobre el filósofo se explica desde aquí. Para Nietzsche, el espejo griego resulta imprescindible porque representa nuestra escena originaria, el lugar en el que en cierto sentido seguimos estando pese a toda supuesta distancia temporal. La cultura helénica revela, como si el tiempo sólo fuera una borrosa nube irrelevante, ilustrativas analogías con respecto a la situación presente. La convicción nietzscheana de que Wagner, cual nuevo «anti-Alejandro», encarna la fuerza necesaria para atar de nuevo el nudo gordiano de la cultura, expresa esta simetría. Del mismo modo que Grecia tuvo que lidiar con la barbarie asiática y mediarla, hoy, agotado el cristianismo, el problema es cómo mediar esta fuerza radical y reforzar el poder de la cultura helénica:

> Estamos viviendo fenómenos tan desconcertantes que flotarían, inexplicables, en el aire si, por encima de un lapso de tiempo notablemente poderoso, no pudiéramos vincularlos con analogías griegas. Pues entre Kant y los eléatas, entre Schopenhauer y Empédocles, entre Esquilo y Richard Wagner hay unas afinidades y aproximaciones tales que recibimos de manera casi palmaria una exhortación sobre la muy relativa consistencia de todos nuestros conceptos sobre el tiempo. (RWB, cap. 5.)

Tampoco hay que olvidar la influencia que ejerció en Nietzsche la renovación cultural propuesta por Wagner y su enfrentamiento con el mercantilismo del mundo burgués. En una carta a Elisabeth, posterior a la ruptura con el músico —data de noviembre de 1883—, afirma que frente a la debilidad del egoísmo de su época,

> [...] lo que a mí hasta ahora me ha hecho bien ha sido la contemplación de hombres de larga voluntad, que pueden callar durante decenios, y que no por eso se decoran con ostentosos adjetivos morales, como, por ejemplo, «héroe» o «noble», sino que son suficientemente sinceros para no creer en nada mejor que su yo, y en su voluntad de imprimir esto a los hombres para todos los siglos de los siglos. ¡Perdón! Lo que a mí me atrajo de Wagner era esto: de igual manera, también Schopenhauer vivía sólo en este sentimiento.

Nietzsche y Wagner contemplaban desde sus conquistadas trágicas cimas la mezquindad de un arte, el burgués, superfluo, frívolo, incapaz de nutrir el espacio público del pueblo alemán. Desde estas alturas románticas el mundo aparecía anegado en la decadencia. No es extraño que, en una carta a Cosima desde Londres, Wagner compare el espíritu predador del capitalismo con el robo del oro que da arranque a su tetralogía operística: «El sueño de Alberico [el avaricioso rey de los enanos a quien pertenece el oro en origen] se ha cumplido aquí: la casa del tesoro, Nibelheim, el dominio del mundo, la actividad, el trabajo, por doquier la presión del vapor y de la bruma». Frente a esta situación de decadencia, el comienzo del nuevo amanecer para el joven Nietzsche estaba representado por Bayreuth: símbolo de la lucha de los nuevos reformadores contra los inhumanos valores de la plutocracia capitalista. Mientras el artista forjaba la espada mítica capaz de redimir una sociedad egoísta, hipócrita, incapaz de reconciliar el amor y el poder, el filósofo tenía que justificar ideológicamente la osada empresa volviendo la vista atrás a los griegos trágicos.

En efecto, Nietzsche y Wagner ascenderán lo suficiente para dejar atrás el mundo burgués, al menos aparentemente. Mientras que el filósofo sólo permaneció poco tiempo embrujado por la fascinación del abismo romántico, el músico terminó sucumbiendo al dulce mal de las alturas. En su última ascensión, Wagner quedó paralizado por el vértigo. ¿Se dejó caer por debilidad o por convicción? Nietzsche utilizará más tarde una dura palabra: «traición». Es conocido que, durante la concepción final de la tetralogía, Wagner se embebió en la lectura de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, hasta el punto de reformular el sentido inicial de las esperanzas revolucionarias puestas en su *Sigfrido*.

¿Qué lazos tenían en común Nietzsche y Wagner? Desde 1868 a 1876, fecha de inauguración de los primeros festivales de Bayreuth, el joven filólogo ve en el músico un Esquilo redivivo capaz de hacer renacer el legado dionisíaco de la Antigüedad. Con su alianza ambos buscaban nada menos que hacer tambalear y revolucionar un sistema social escindido en un orden laboral alienante y una cultura especializada sin alma, erudita, meramente ornamental.

Por su parte, en una prolija carta fechada el 24 de octubre de 1872, el compositor termina encomendando al joven filólogo su misión: «Miro a mi hijo Siegfried: el niño se hace cada día más robusto y fuerte y, al mismo tiempo, no menos diestro con el ingenio que con el puño [...]. Y el niño me lleva a usted, amigo mío, y me inspira, ya por puro egoísmo familiar, el afán de ver impulsadas literalmente hasta

su realización todas mis esperanzas depositadas en usted: pues el niño —¡ay!— le necesita». Como filósofo, Nietzsche debía cuidar de que la nueva criatura no perdiera la seriedad germánica y atravesara sin miedo el círculo de fuego de los viejos valores.

En 1870 Cosima comunica a Nietzsche que el maestro se dedicaba a la composición de *El crepúsculo de los ídolos* por las mañanas y leía a Schopenhauer por las tardes. El epílogo ya sólo invitaba a una conclusión pesimista, redentora de la voluntad. El antiguo matador de dragones también tenía que sucumbir. El final de la tetralogía describe un universo de fuertes tintes schopenhauerianos y vaciado de toda fe revolucionaria e, incluso, de toda esperanza humana. «El nuevo mundo es tan malo como el viejo... es nada.» En lugar de abandonarse al influjo wagneriano, Nietzsche comprendió poco más tarde que la atracción del abismo que tanto le había seducido debía entenderse más como prueba formativa del temple humano y acicate de la voluntad que como deleite morboso en la caída.

Ya en 1874, antes de la carta intempestiva con motivo de la celebración de Bayreuth, el joven Nietzsche sospechaba que este arte era una suerte de «huida del mundo», un modo de hacer suyo «una parte de la fuerza de la religión moribunda». Nunca se insistirá lo suficiente en la tremenda importancia que tuvo para Nietzsche la ruptura con Wagner. Poco a poco, el programa romántico wagneriano es interpretado retrospectivamente como un programa basado en la impotencia pesimista y en la resignación estetizante y narcisista del artista ante una realidad «omnipotente» y ajena al individuo. La «salida» que brinda el arte romántico se nutre de la escisión y la enajenación de la propia vida.

La filosofía trágica: Apolo, Dioniso, Sócrates

Schopenhauer y Wagner son las figuras que orientan al joven Nietzsche para desarrollar una nueva cultura resistente al triunfo del optimismo científico, pero es la tragedia antigua la que brinda el modelo normativo. Según Nietzsche fueron los griegos, mediante los dioses Apolo y Dioniso, quienes lograron expresar y a la vez «ocultar» una experiencia singular del mundo. Estos dos impulsos, el apolíneo y el dionisíaco, que en la esfera del arte representan modelos opuestos estilísticos casi siempre en lucha, sólo una vez aparecen unidos: en el momento culminante de la voluntad helénica, en la obra de arte de la

tragedia ática. Nietzsche explica a través de ambos las experiencias de «la embriaguez del sufrimiento» y «el bello sueño»:

> Con la palabra «dionisíaco» se expresa: un apremio de unidad, un desarrollo más allá de la persona, de la cotidianidad, de la sociedad, de la realidad, como abismo de olvido, un desbordamiento apasionadamente doloroso en oscuras situaciones completamente flotantes, un embelesado decir-sí como carácter total de la vida, como lo que es igual en todo cambio, lo igualmente poderoso, lo igualmente beatífico; la gran alegría y dolor panteístas compartidos que también aprueba y santifica las características más terribles y problemáticas de la vida por una pura voluntad de procreación hacia la fertilidad, hacia la eternidad: como sentimiento de unidad de la necesidad de crear y de destruir... Con la palabra «apolíneo» se expresa: el apremio hacia un ser-para-sí perfecto hacia el «individuo» típico, hacia todo lo que simplifica, destaca, potencia, aclara, priva de ambigüedad, tipifica: la libertad bajo la ley. (*Kritische Studien Ausgabe* [KSA], XIII, 224.)

Dioniso tiene que ver con lo irregular, lo súbito y cruel, con la omnipotencia del Ser, con la pujanza del nacer y el morir, con una «verdad dolorosa» que desgarra al individuo. De ahí que mirar a Dioniso sea imposible, pues convierte en piedra. El carácter terrible, abyecto, de esta verdad necesita una suerte de desvío, así como un modo de canalizar esta energía indomable. Es aquí donde aparece Apolo y el filtro o velo de la belleza. Si la tragedia griega expresa la máxima perfección artística es por haber conquistado un equilibrio entre estos dos impulsos siempre en lucha. Nietzsche subraya que si la relación entre Apolo y Dioniso es una relación creativa, donde ambas divinidades se refuerzan mutuamente de un modo agónico, Sócrates encarna una nueva relación por oposición. De ahí la muerte de la tragedia.

En este punto, sin desdeñar otras aproximaciones, resulta especialmente fructífero interpretar la relación Apolo-Dioniso desde un punto de vista médico y, en esa medida, *El nacimiento de la tragedia* como una original tentativa de protección cultural crítica con las malas curas anteriores. Es decir, como un intento de crear una nueva lógica cultural protectora capaz de sortear tanto la Escilla racionalista del alejandrinismo más desenfrenado y sus secuelas (el periodismo, la ópera, el «cultifilisteísmo») como la Caribdis irracional del dionisismo asiático de cuño oriental.

Para Nietzsche, la «muerte de la tragedia», entendida esta última como singular y feliz equilibrio entre las dos divinidades-impulsos, puede ser leída en este sentido como la autoconciencia, en el plano cultural, de una crisis que necesita una nueva solución. Siguiendo las abundantes digresiones de la obra sobre este punto, observamos que tanto la cura socrático-moral como la budista, en la medida en que olvidan, reprimen o desestiman la solución trágica —el difícil y siempre frágil equilibrio apolo-dionisíaco—, resultan terapéuticamente contraproducentes. Y lo son a tenor de su enfermiza, cabría decir, obsesión de inmunidad, de su acorazamiento frente al posible contagio de lo Otro. De ahí la importancia de la mesurada reconciliación apolínea:

> Esta mayestática actitud de rechazo por parte de Apolo ha quedado grabada para la eternidad en el arte dórico. Mas esta resistencia se hizo problemática, por no decir imposible, cuando finalmente procedentes de las raíces más profundas de lo helénico hallaron camino expedito impulsos parecidos. Fue entonces cuando la reacción del dios de Delfos se limitó a privar a su poderoso contrincante de las armas destructoras recurriendo a una oportuna reconciliación. (TRA)

El hombre alejandrino y el budista tienen algo en común: generan un mal disfraz defensivo frente a lo dionisíaco a fin de conservarse medrosamente a toda costa. De ahí que Nietzsche desarrolle en su ensayo una tipología médica a tenor de las formas que inventan las diferentes culturas para gestionar y canalizar el flujo irreversible de lo terrible, para soportar el peso trágico de la existencia. Cuanto más se erige el muro cultural contra la alteridad dionisíaca, más riesgo corre la vida en general de debilitarse y más violencia indirecta se termina generando. Cuanto más se acoraza una cultura —y en esa medida menos conocimiento médico tiene de sus límites y fuerzas—, más inerme es en el fondo, y más se atrinchera moral e idealmente. Es la relación con Dioniso, pues, la que sirve de criterio y medida: todo déficit cultural, por consiguiente, tiene como causa una mala comprensión de esta experiencia de la alteridad. Dioniso es una condición culturalmente ineludible, pero también un límite. Cabría decir que sin Dioniso la cultura no tiene más remedio que decaer, pero que la exhibición impúdica, el desvelamiento salvaje de lo dionisíaco, destruye a su vez todo impulso cultural. A este equilibrio apunta —y a veces sin éxito— la obra, como el propio Nietzsche reconocerá en su «Ensayo de autocrítica».

El «problema» de Sócrates

En *El nacimiento de la tragedia* Sócrates queda «desenmascarado» como gran Padre fundador del resentimiento teórico hacia la vida. Nietzsche insiste hasta la obsesión en discutir con esa luz fría y misteriosa que tanto seduce y que disimuladamente elimina de raíz todo vestigio de problematización del enlace apolo-dionisíaco. La medicina socrática es mala por abstracta, vacía, es decir, «universal» (TRA). O, como dirá más tarde, por renunciar a la tensión inherente a la vida: «Sócrates *quería* morir [...]. "Sócrates no es un médico —dijo en voz baja para sí— sólo la muerte es aquí el médico... Lo único que sucede es que el propio Sócrates llevaba largo tiempo enfermo..."» (CI).

Para Nietzsche, la «terapia universal» socrática tiene diversos inconvenientes: en primer lugar, desdibuja hasta la abstracción el arte médico de diferenciar entre una pluralidad de enfermedades y curas; en segundo, propone un fármaco no lo suficientemente amargo contra la supuesta situación de decadencia (que por ello resulta venenoso, contraproducente) y, como consecuencia y en tercer lugar, cree ingenuamente remediar el problema haciendo la guerra a la enfermedad, apostando por una «racionalidad» a cualquier precio:

> He dado a entender con qué fascinaba Sócrates: parecía ser un médico, un salvador. ¿Es necesario mostrar además el error que había en su fe en la «racionalidad a cualquier precio»? Es un autoengaño por parte de los filósofos y los moralistas salir de la *décadence* con el sencillo expediente de hacerle la guerra. Salir de ella excede a sus fuerzas: lo que eligen como recurso, como salvación, no es a su vez sino expresión de la *décadence; modifican* su expresión, pero no la eliminan. Sócrates fue un malentendido; *toda la moral de la mejora, también la cristiana, fue un malentendido...* La más cegadora luz diurna, la racionalidad a cualquier precio, la vida lúcida, fría, precavida, consciente, sin instinto, en resistencia contra los instintos, no era ella misma más que una enfermedad, una enfermedad distinta, y de ningún modo un regreso a la «virtud», a la «salud», a la felicidad... *Tener que* combatir los instintos, ésta es la fórmula de la *décadence*: mientras la vida *sube,* felicidad es lo mismo que instinto. (CI)

La crítica de la moral

El tema que más preocupa a Nietzsche a medida que va consumando su denuncia de los valores culturales occidentales es la realización definitiva de la denominada «crítica de la moral», auténtica piedra de toque de la nueva «filosofía del futuro». Dicha crítica no puede separarse de su temprana polémica con la figura de Sócrates o el platonismo.

La crítica del valor de la verdad y el esclarecimiento genealógico de las razones de la sumisión de la ciencia y de la filosofía a lo verdadero en escritos como *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral,* [VM] (1873) responden a la intención de analizar el precio que para la vida representa la valoración moral. Por ésta, Nietzsche entiende no sólo la estructura dualista de la metafísica (la separación entre mundo verdadero y mundo aparente), sino también su insuficiente —y por ello falsa— superación a través del discurso científico. Moral, en una palabra, es toda problematización que, insatisfecha con la ambivalencia esencial de la vida, pretende infructuosamente escapar de ella al abrigo de un mundo ideal. Por medio de este desdoblamiento ficticio entre lo real y lo ideal, la imperfección de la existencia resulta sublimada hacia otro nivel de ser, con una grave consecuencia: la culpa de la vida. La tarea de Nietzsche va a consistir en criticar todos los planteamientos filosóficos que, aspirando a un sentido último o finalidad de la existencia, arrojan una sombra de culpabilidad sobre la vida.

Es bien conocido cómo, con objeto de describir la «segunda transformación del espíritu», Zaratustra desarrolla simbólicamente la imagen de una lucha en un solitario desierto entre un león que pretende conquistar su libertad, su «yo quiero», y un dragón que representa la obligatoriedad categórica del «tú debes». Una lucha entre un nuevo futuro desconocido y un pasado —el valor dominante de la moral— que se resiste a reconocer su contingencia y falta de legitimidad: «Todos los valores ya han sido creados, y yo soy —todos los valores creados. ¡En verdad, no debe haber más ningún "Yo quiero"!» (ZA).

Del mismo modo, desde su temprana reivindicación «intempestiva» hasta la figura del «espíritu libre», el pensamiento de Nietz-sche buscará o bien cuestionar la sutil inercia que permitía a valores ya «muertos» poder seguir malviviendo, o bien analizar

cómo el prestigio moral de «lo normal» se remite en última instancia a valores muy poco nobles o santos: «En otro tiempo el espíritu amó el "Tú debes" como la cosa más sagrada: ahora tiene que encontrar delirio y capricho incluso en lo más sagrado, con el fin de poder robar la libertad de su amor: para ese robo se necesita el león» (ZA).

Profundizando en esta crítica del «tú debes», Nietzsche trata de acceder precisamente a una consideración inédita, extra-moral, de la verdad y el conocimiento: admitir que la no-verdad es condición de la vida significa, desde luego, enfrentarse de modo peligroso a los sentimientos de valor habituales; «y una filosofía que se permita tal audacia se coloca, por este solo hecho, más allá del bien y del mal» (MBM). La lucha contra la moral del león en el desierto del nihilismo simboliza este escenario: es preciso desvalorizar esa «búsqueda de nada» que sigue calumniando el mundo y la vida. Al plantear la cuestión central del valor de la verdad o de la moral para la vida, Nietzsche no va a abandonar la importante dimensión de construir un futuro ni va a esquivar la novedosa dimensión crítica de su discurso. Considera necesaria aquí una crítica de los valores morales guiada por el conocimiento de las circunstancias y condiciones históricas en las que aquéllos surgieron, se desarrollaron y modificaron. Nietz-sche cree además que este tipo de conocimiento histórico hasta ahora no ha existido ni tampoco siquiera se ha deseado. De ahí que se tomara el valor de esos «valores» como algo dado, real y efectivo, situado más allá de toda duda. Ahora bien, pregunta, «¿y si sucediese más bien al contrario? ¿Y si en el "bueno" residiese un síntoma de retroceso, e igualmente un peligro, una tentación, un veneno, un narcótico, gracias al cual acaso el presente viviese a costa del futuro?» (GM).

El nuevo problema crítico ha de afrontar a partir de ahora la cuestión del sentido y del valor de la moral para la vida. Naturalmente, la profunda «sospecha» introducida por la genealogía (¿Y si la moral fuese el peligro de los peligros?) conlleva una renovación de lo entendido filosóficamente hasta ahora por «crítica» y nos introduce de lleno en un ámbito existencial no sólo difícilmente transitable desde nuestras categorías habituales de pensamiento, sino además, por sus consecuencias para la autoestima del sujeto, difícilmente deseado. Si la cuestión del valor de la vida tiene más importancia que el conocimiento especulativo, es porque la ciencia, incluso cuando pretende abstraerse por completo de la vida, es todavía

un producto de ésta. El conocimiento por sí mismo es incapaz de abordar y resolver un problema que constitutivamente le precede. De ahí la necesidad de aplicar una nueva metodología histórica: la genealogía.

La genealogía

Lo que resulta determinante en el nuevo planteamiento genealógico es que, en la medida que intenta trazar una investigación histórica de los modos de formación de los valores e identidades ideales, se alcanza un inquietante y a la vez fructífero cambio de perspectiva: con la comprensión del origen se incrementa su ausencia de significación, mientras que «lo próximo» muestra toda su riqueza de sentido (*Cf.* AU, 44).

Esta metodología histórica vertebra implícitamente toda la gran obra crítica nietzscheana. Lo que se revela ante la mirada genealógica es una historia de «lo que ha dado color a la existencia», los hechos mínimos, los pequeños matices y «verdades sin apariencia». Y es en esta historia «gris» donde la travesía genealógica avanza erráticamente por regiones deshabitadas a la mirada totalizadora. El genealogista no se cansa de aconsejar la necesidad de un «extrañamiento» intempestivo del sujeto para alcanzar el conocimiento histórico. Su objetivo es des-familiarizarnos de nuestros prejuicios e ideas cotidianas en el presente a fin de poner en relación nuestros valores con un pasado diferente. La distancia genealógica respecto a un problema alude a la capacidad de encontrar extrañas y singulares las familiaridades que nos rodean cotidianamente. De ahí que adopte la forma peculiar de una etnología de la cultura.

Este cambio radical de óptica será asimismo inseparable de cierta transformación de la metodología ortodoxa hasta ahora utilizada por el historiador. En *Humano, demasiado humano* Nietzsche relaciona esta idea con lo que llama la congelación de las ideas mediante «el martillo del conocimiento histórico», uno de los conceptos clave para entender el sentido de la genealogía. También es necesario resaltar que la genealogía es una aproximación histórica muy atenta al lenguaje y al cuerpo. Bajo esta perspectiva, las construcciones ideales son auscultadas como síntomas corporales y lingüísticos que deben interpretarse más allá del pudor humanista. De ahí que Nietzsche contraponga la metodología histórica tradicional de su genealogía, como si quisiera

distinguir una historia humana basada en un sujeto y una historia natural totalmente deshumanizada. El concepto de congelación alude a este segundo tipo de historia más allá de lo humano: «¡qué fríos y extraños son los mundos que nos descubren las ciencias [...], todo es un nuevo mundo descubierto salvajemente extraño... ¡Qué gran contradicción con nuestra sensación!» (KSA, IX, 14 [2]). El primer aforismo de *Aurora* indica el sentido de esta «congelación» de los valores:

> Racionalidad retrospectiva. Todas las cosas que viven mucho tiempo se han impregnado paulatinamente tanto de razón que parece inverosímil pensar que su procedencia sea insensata. ¿Acaso no se siente esa exacta historia de una génesis como algo paradójico y ofensivo? ¿No contradice el buen historiador en el fondo continuamente? (AU, 1.)

Al hilo de esta nueva «historia de la génesis» de las ideas y valores, la exploración genealógica nietzscheana trata de sacar a la luz esta inquietante contradicción, la profunda fisura de la cultura moral, restituyendo a este suelo hasta ahora silencioso sus rupturas, su inestabilidad, sus grietas. Obviamente, la «contradicción» del texto refleja la propiedad genealógica de mostrar cómo los valores de una cultura proceden paradójicamente de lo que ésta niega con tanto empeño: el hecho de la vida. Por esa razón, eliminar este «olvido» a través de la genealogía es siempre una tarea que choca con el rechazo explícito del hombre moral. Lo que encuentra el viaje genealógico fuera de la historia y del tiempo son los escenarios olvidados y las fuerzas vitales que se han apoderado en un determinado momento de un concepto o de un significado; escenarios que, de algún modo, quedan como congelados desde este ángulo que interroga sobre la procedencia corporal de los fenómenos. Subordinando la filosofía a una nueva investigación que a menudo también denomina psicológica, a partir de *Humano, demasiado humano* Nietzsche intenta hacer visibles las intensidades, afecciones o fuerzas escondidas detrás de las presuntas intenciones subjetivas o los ideales. No existe, pues, en el análisis de los valores la lenta curva de una evolución, sino diferentes escenas en las que se han representado diferentes papeles, diferentes tipos.

No es extraño tampoco que la perspectiva histórica genealógicamente entendida tenga que ver con una experiencia abismática; «[...] pero a quien se detiene aquí, a quien aprende a preguntar, le pasará

lo que a mí: se le abre una enorme perspectiva nueva, una posibilidad se apodera de él como el vértigo [...]» (GM). La sensibilidad del genealogista y su atención flotante, suspendida, es capaz de percibir los matices y transiciones, las particularidades no recogidas bajo una identidad común. Por ello ha de estar atento a las rupturas, discontinuidades y transformaciones que inundan el devenir histórico, los cambios menores, los contornos sutiles... La mirada genealógica, en definitiva, no se reconoce, se «disocia» a sí misma. De ahí la importancia de la prudencia en esta metodología y su carácter «silencioso» (GM). Lo que Nietzsche denomina la «fábrica del ideal» tiene pues que ver, por un lado, con toda una experiencia de extrañamiento del sujeto y, por otro, con la aparición de una inédita dimensión visual, espacial:

> [...] Pero ¿no lo entendéis? ¿No tenéis ojos que os permitan ver algo que ha necesitado dos milenios para llegar a obtener la victoria?... Aquí no hay nada de que maravillarse: todas las cosas largas son difíciles de ver, de abarcar con la mirada [...]. ¿Quiere alguien adentrarse un poco en el secreto y, mirando hacia abajo, ver cómo se fabrican ideales en este mundo? ¿Quién tiene el valor para ello?... ¡Vamos! Aquí está franca la mirada a este oscuro taller. Espere un momento, señor Listillo y Atrevido: sus ojos tienen que acostumbrarse primero a esta luz falsa y cambiante... ¡Así! ¡Ya es suficiente! ¡Hable ahora! ¿Qué se cuece ahí abajo? Diga qué ve, hombre de la más peligrosa curiosidad [...]. (GM)

La transmutación de todos los valores

Esta exploración genealógica en el mundo subterráneo del valor indica una posición que no puede ya constituir una superación del planteamiento moral y, por tanto, una repetición dentro de la misma lógica. Marca un paso que no conduce a una inversión, sino a una nueva problematización, ahora, cierto es, más cercana a la vida. Como afirma Savater, «[...] de lo que se trata es de una transvaloración de los valores, lo cual no implica la inversión simple y mecánica de los antes vigentes (llamar hoy "bueno" a lo que ayer se llamó "malo"), sino una reflexión genealógica y crítica respecto a la procedencia de esos valores, a sus orígenes culturales y al tipo de hombre que se verá potenciado por ello. A partir del nuevo proyecto de hombre deberán ser diseñados los nuevos valores, que bien pudieran parecer a una mirada superficial idénticos a los ya superados».[9]

Por todo ello, después de haber bosquejado a grandes rasgos su deconstrucción de la moral, puede parecer sorprendente que la mejor definición de Nietzsche sea precisamente la de un nuevo moralista. Según él, no debe confundirse a los moralistas que abordan los modos de pensar grandiosos, heroicos, o el estado anímico de los hombres y mujeres propiamente hablando buenos como difíciles problemas de conocimiento, con los despreciadores o cínicos que se limitan a desvalorizar y a mostrarse escépticos frente a las buenas intenciones y obras. No basta, pues, con aplicar el espíritu de la sospecha a los valores si éste no va acompañado de un cierto espíritu constructivo sustentado en las condiciones vitales. Mientras los primeros rastrean el origen del valor introduciendo lo complejo en la aparente simplicidad y dirigiendo la mirada al embrollo de los motivos, los segundos no son más que espíritus mezquinos que proyectan su pobreza para desprestigiar la posibilidad de la excelencia. Allí donde el honrado moralista detecta la necesidad de repensar la moral como problema, el cínico niega la existencia precisamente de lo que el primero se esfuerza en explicar.

Es decir, el punto de vista de Nietzsche queda definido de forma ambivalente bien como «inmoralista» —sólo a los ojos de la moral dominante—, bien como nuevo «moralista», en tanto que busca ahora reflexionar de otro modo sobre los problemas tradicionales partiendo de los nuevos límites vitales de la moral. Una cosa es, pues, analizar la moral como problema —su tarea— y otra bien distinta negar la moral o simplemente desvalorizarla. Puede entenderse así que «la llamada crítica de los fundamentos de la moral no sea, en modo alguno, una trivial y cínica burla de la recta intención en el obrar (la mala intención resulta no menos cuestionable) ni mucho menos la recomendación a lo Sade de comportamientos perversos o al menos inmorales».[10]

Desde este inédito marco de problematización Nietzsche no duda en hablar del prejuicio de la moral. Tras este obstáculo —el muro, por así decirlo, contra el que se ha estrellado la filosofía precedente— cabe entender el nuevo proyecto de transmutación de valores *[Umwertung aller Werte]* y su genealogía histórica de los

[9] F. Savater, 1987, pág. 149.
[10] *Ibid.*, pág. 199.

ideales morales, interpretaciones cristianas que no serían en última instancia sino nihilistas. Por eso, según Nietzsche, «la moral es solamente una interpretación de ciertos fenómenos, o, dicho más concretamente, una mala interpretación. [...] Por ello, el juicio moral nunca se debe tomar literalmente: como tal, no contiene nunca otra cosa que contrasentidos. Pero no deja de ser inestimable como semiótica» (CI).

En este aspecto cabe entender la insistente reivindicación nietzscheana de un cierto «egoísmo» mucho más atento al cuerpo. En la moral el médico cultural detecta también una hipócrita inversión de la mirada reflexiva. Para llevar a cabo su dominación, los sacerdotes y los metafísicos nos han habituado a un lenguaje interesadamente exagerado (el alma, la salvación, el espíritu) y han descuidado el trabajo concreto sobre la vida. De ahí que las cosas más inmediatas, las minucias cotidianas, hayan dejado de ser material de reflexión y de práctica constante. La superación de la metafísica se juega, por tanto, en la gestión y el cuidado correctos del cuerpo, en la nueva recuperación práctica de un poder hasta ahora usurpado y tergiversado por la moral. Desde esta perspectiva puede entenderse por qué Nietzsche expresa con la metáfora de la alquimia su propia idea de la transmutación de los valores a Georg Brandes en carta fechada el 23 de mayo de 1888:

> [...] En realidad el alquimista es el hombre que de algo ínfimo y despreciable hace algo valioso, hasta el mismo oro. Por eso, sólo este hombre enriquece; los demás hombres únicamente dan cambio. Mi labor es esta vez muy curiosa. Me he preguntado: ¿qué es lo que ha sido hasta ahora más odiado, temido y despreciado por la humanidad? Y de ello he hecho mi «oro».

La crítica de la filosofía teórica tradicional

El mérito de Nietzsche radica en haber sido capaz, frente a la filosofía dominante de su tiempo, de apreciar que las normas del conocimiento no son por principio independientes de valores, es decir, hay una vinculación inmanente entre conocimiento e interés. Al percibir esta conexión desde los presupuestos lingüísticos Nietzsche sería consciente de que su artificial separación no puede efectuarse sino al coste de una falta de comprensión cientificista del ámbito de la práctica.

Al llamar la atención sobre este aspecto de la crítica nietzscheana al problema tradicional del conocimiento no hay que cometer la exageración de atribuir a Nietzsche el carácter de precursor del estudio filosófico del lenguaje, máxime cuando en la propia tradición alemana pensadores como Johann Georg Hamann, Johann Gottfried von Herder y Wilhelm von Humboldt ya habían puesto los cimientos para ello. Sin embargo, cuando describe la figura del filósofo tradicional como alguien «enredado en la cárcel del lenguaje», el momento crítico-lingüístico está dando un salto cualitativo en su radicalidad que lo acerca al giro lingüístico que experimentará la filosofía a mediados del siglo pasado. Nietzsche desarrolla una crítica a la metafísica y a la teoría de la verdad clásica que anticipa algunas de las tesis del planteamiento de Ludwig Wittgenstein. Mérito suyo es, por ello, haber sido capaz de detectar y desarrollar esta cuestión inadvertida del lenguaje dentro del tratamiento clásico de los problemas, hasta el punto de modificar sustancialmente la imagen filosófica tradicional del problema del conocimiento. Por eso, rechazar ahora el valor de la moral como simple falsedad cognoscitiva resulta absurdo desde una óptica que comienza a juzgar la verdad desde la óptica de la vida y no su valor desde un punto de vista del conocimiento. Esta posición de subordinación de la temática tradicional epistemológica dentro de la problemática moral se percibe claramente en este fragmento:

> Profundamente desconfiado ante los dogmas de la epistemología, me gustaba asomarme a tal o cual ventana, pero me cuidaba mucho de detenerme mucho tiempo delante de tales dogmas, pues me parecía perjudicial. —Finalmente, solía preguntarme si un instrumento podría criticar su propia eficacia. Así llegué a la conclusión de que el escepticismo epistemológico o el dogmatismo no se habían jamás desligado de una motivación más profunda y que todo ello adquiere un valor secundario tan pronto como uno considera lo que nos obliga a adoptar tal ángulo de visión. [...] Mi tesis fundamental: tanto Kant como Hegel o Schopenhauer —tanto la actitud escéptico-«epojística» como el historicismo o el pesimismo— tienen un origen moral. (KSA, XIII, 2 [161].)

Al desplazar el plano crítico al problema del sentido y el valor de los fenómenos, Nietzsche percibe que, efectivamente, Immanuel Kant ha concebido la crítica como una fuerza (moral) que debía llevar por encima de cualquier otra pretensión al conocimiento y a la verdad, pero no por encima del propio conocimiento, no por encima de la

propia verdad. Resguardada en el terreno ya conmensurado, la crítica kantiana justifica los valores ya conocidos. Para Nietzsche, Kant es, por tanto, prototipo del obrero filosófico, alguien que reduce a fórmulas cualquier gran hecho efectivo de anteriores posiciones valorativas. Esto no es suficiente: se necesita ampliar la perspectiva crítica a fin de problematizar de otro modo la misma verdad, la misma moral. Este nuevo nivel crítico hay que entenderlo como una apertura histórico-genética y tipológica. Para ello se hace necesario un nivel más profundo del punto de vista crítico, más pluralista: ¿quién quiere la verdad?, ¿desde dónde es posible tal evaluación?, ¿de qué forma?, ¿a qué precio?... En una palabra: ¿qué fuerzas se ocultan en esta verdad y qué valor tienen ellas mismas?

Esto explica por qué Nietzsche, por mucho que considere que el modelo cientificista o positivista sigue siendo esclavo de un planteamiento moral y es, por tanto, superficial, no desestima en términos absolutos la posibilidad de determinar otra actitud ante la verdad. Su intención está orientada a integrar el discurso veraz en un ámbito de interrelaciones algo más complejo. A los ojos más exigentes del investigador intempestivo la probidad cientificista vale realmente poca cosa, pues depende de la rutina y sólo suele decir prosaicamente la verdad a propósito de cosas muy simples e indiferentes. A Nietzsche no le interesa tanto, en una palabra, abandonar y desacreditar el ideal de cientificidad como realizar un diagnóstico cultural más amplio de las fuerzas y debilidades de su presente. De ahí que trace una nueva línea de demarcación en el problema de la verdad y el conocimiento, una nueva jerarquía de los problemas y de las actitudes.

Precisamente este continuo énfasis suyo en eliminar de su búsqueda de veracidad cualquier situación ventajosa es lo que le aleja del «decir-verdad» utilitarista propio de la retórica y le acerca a la franqueza arriesgada que los griegos atribuían a la parresia. Si la retórica tiene por función actuar sobre los otros para producir el mayor provecho del que habla, en la parresia el locutor se abre al otro mediante una palabra libre, arriesgada. Para ello será imprescindible que la verdad de lo que se dice pueda deducirse de la conducta y de la forma en la que uno la vive; en una palabra, la coherencia entre la teoría y la vida. De ahí la relación entre la parresia y la lucha cultural intempestiva. Frente a la gravedad, la vanidad y la trivialidad del erudito y su saber pragmático o frente a una dimensión salvífica del discurso, la labor pedagógica schopenhaueriana —la posibilidad de una vida filosófica— le había servido muy pronto al joven Nietzsche

como modelo pedagógico de una transmisión de verdad cuya función no era ya tanto dotar a un sujeto de actitudes y capacidades (técnicas) como modificar —ejercicio ascético— el aspecto existencial de su existencia.

Esta actitud ante la verdad se revela también sensible a los riesgos y peligros de la dinámica de poder existente y visible aquí y ahora, esto es, en el interior de los valores de una actualidad concreta. ¿Qué constituye, pues, para Nietzsche un criterio más honrado, aunque a la vez también más inmoral y peligroso, de la verdad? No, desde luego, la sensación de poder acrecentada o su utilidad en términos oportunistas o pragmáticos. La honradez intelectual que busca, nada tenía que ver ya con ventajas. El punto de vista intempestivo no considera como verdadera una doctrina que haga felices o virtuosos a los hombres. Por otro lado, como se observa desde otras coordenadas en el ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* —la verdad como metáfora fosilizada y gastada por el uso—, la sociedad impone como «ciencia pura» aquello que no es más que una cobarde y acomodaticia detención de otras posibles exigencias del pensamiento:

> Pero la «verdad» de la que tanto hablan nuestros catedráticos parece ser, en realidad, un ser mucho menos exigente, del que no hay que temer desorden ni infracciones del orden establecido: una criatura cómoda y amable que refuerza una y otra vez los poderes establecidos, de modo que nadie debe temer nada de ella; en definitiva, ¿qué otra cosa es sino «ciencia pura»? Pues bien, lo que quería decir es que en Alemania la filosofía tiene que aprender con decisión creciente a dejar de ser «ciencia pura». (EDU, III.)

Frente a una verdad configurada desde las categorías del idealismo, la veracidad de Nietzsche y su voluntad de conocimiento parecen radicalizar el elemento trágico de una veracidad «a toda costa». Este paso puede identificase aún como kantiano, si relacionamos la probidad intelectual nietzscheana con el «atrévete a saber» del escrito «Was ist Aufklärung?» [¿Qué es Ilustración?]. Para Kant y también para Nietzsche la oposición fundamental no sería simplemente ya la oposición entre la verdad y el error sino la oposición entre una verdad que implica un riesgo para el sujeto y una mentira concebida como autoengaño, como un «no querer ver lo que se ve».

La crítica del cristianismo

Sorprende comprobar que cuanto más se acerca el desmoronamiento psíquico de Nietzsche, el tema del cristianismo se hace cada vez más insistente, casi obsesivo, e incluso llega a adquirir un tono de grandilocuencia muy distinto de la deliberada mesura de las obras anteriores. En *El Anticristo* esta polémica adquiere toda su intensidad y virulencia. Nietzsche no sólo es cada vez más consciente de que su sacrílego «descenso a los infiernos» a los orígenes históricos del cristianismo no tiene más remedio que «dinamitar» la historia de la humanidad, sino que interpreta la categoría Dios como símbolo de una Nada que priva de centro de gravedad a la vida.

Hay que comprender que por cristianismo Nietzsche no sólo entiende el discurso específicamente religioso, sino también toda interpretación moral de la existencia. Bajo ese punto de vista doctrinas cristianas siguen siendo la creencia en el progreso, la ciencia pura o la democratización entendida como homogeneización.

> Ha llegado la hora en que nos será necesario pagar por haber sido cristianos durante dos mil años: perdemos el centro de gravedad que nos hacía vivir, no sabremos durante cierto tiempo dónde nos encontramos. Nos precipitaremos súbitamente en las apreciaciones opuestas con una cantidad de energía igual a aquella con la que hemos sido cristianos, con la absurda exageración del cristiano. (KSA, XIII, 11 [148].)

El propósito de Nietzsche es desatar ese nudo expresado en el dilema «Dios o la Nada», sobre todo teniendo en cuenta que la mayor parte de la filosofía —en especial el idealismo alemán— se ha erigido tradicionalmente sobre un valor máximo (Dios) que oculta el trasfondo de vacío sobre el que se edifica. Ahora bien, si se postula esta trascendencia es sólo por que el hombre pueda defenderse del miedo al sentido inmanente del ser sensible y singular; por la dinámica reactiva del resentimiento: «Esta experiencia me desborda, luego no existe». Como el cristiano cree que la vida, en su inmanencia, carece de sentido en y por sí misma, debe buscar este sentido fuera de ella, en un ser atemporal, eterno o infinito.

Por otro lado, no debe subestimarse la crítica que Nietzsche realiza al cristianismo como doctrina anarquista, indiferente a la política, así como su recusación de su ideal de salvación. Esta «tecnología del yo», basada en la acentuación del sentimiento de pecado y el narcisismo del creyente, no sólo desprecia el potencial creativo humano, sino que aísla al creyente de todo contacto con la realidad. El nuevo ascetismo de rasgos estoicos que plantea Nietzsche ante el problema cristiano de la salvación del alma supone en cambio una nueva preocupación por la subjetividad como gestión y cuidado del cuerpo. Recurriendo al «cuidado de uno mismo» propuesto por Sócrates, Nietzsche propone, pues, reconducir de otro modo nuestra atención al yo bajo el lema «Quiérete a ti mismo». «Las naturalezas activas y exitosas no obran según la máxima "conócete a ti mismo", sino como si tuvieran presente la orden: "quiérete a ti mismo", así llegas a ser tú mismo.» (OS, [HH II], 366.) No es extraño, pues, que en *La ciencia jovial* se proponga una práctica del yo en confrontación con el ideal de salvación cristiano. Este «ascetismo naturalizado» reivindicado no se caracteriza por ningún tipo de renuncia o de idealismo, sino por la adquisición de una «verdad natural» que no huye ni se defiende de la realidad de este mundo: un grado más potente de subjetividad.

> Mi tarea pasa por reivindicar, como propiedad y producto del hombre, como el más bello adorno, como su más bella apología, toda la belleza y sublimidad que hemos prestado a las cosas e ilusiones. El hombre como poeta, como pensador, como Dios, como poder, como compasión. ¡Oh, suprema y regia generosidad con la que ha regalado a las cosas para empobrecerse él y sentirse miserable! Aquí sí que ha sido tremendamente «desinteresado»: admirando y adorando sin saber ni querer saber que él creaba lo que admiraba [...]. (KSA, IX, 12 [34].)

El protestantismo y la autodestrucción del cristianismo

En la polémica de Nietzsche con el cristianismo no cabe subestimar uno de sus capítulos aparentemente secundarios: el desgarrado enfrentamiento de un alemán enraizado desde pequeño en el luteranismo como Nietzsche con sus compatriotas. «¿Adivina usted quiénes salen peor librados de mi libro [AC]? ¡Los señores alemanes! Les he dicho cosas espantosas...» (Carta a G. Brandes del 20 de noviembre de 1888.) Nada expresa mejor su motivación ilustrada que su contraposición con la «grosera» tosquedad de la Reforma protestante. La indiferencia alemana ante el escenario de crisis, propiciada entre otros factores por el mayor influjo irreflexivo del protestantismo, a

su parecer, obstaculiza, frena, una posible comprensión más ajustada de lo que está culturalmente en el fondo de la cuestión religiosa. Es por todo ello que, la confrontación entre «lo alemán» y el problema europeo adquiere tanto relieve en sus últimas obras: la Alemania protestante —y su filosofía— no es sino la última tentativa dirigida a retrasar y disimular el problema del ateísmo honrado y sus consecuencias: el nihilismo y la necesidad de la transmutación de los valores.

El protestantismo, canto de cisne del cristianismo más obtuso, imposibilita, según Nietzsche, la posibilidad de una *vita contemplativa* no religiosa. En *Aurora,* por ejemplo, se destaca sobre todo cómo Lutero pone fin al menosprecio del laico. Al negar cualquier forma especial de vida como lugar privilegiado de lo sagrado, el protestantismo niega la distinción entre lo sagrado y lo profano, reafirmando así «la vida laica» como lugar central de los designios de la voluntad divina.[11] Por eso también le considera a menudo como un «campesino» falto de todo tipo de pudor: ahora cada uno es su propio sacerdote. En la Reforma el desequilibrio introducido por la interpretación paulina de Cristo —la muerte del cristiano al mundo— toma un nuevo giro: la exacerbación de la interioridad. De ahí la profunda conexión entre Pablo y la vuelta al cristianismo primitivo de Lutero: ambos muestran que existe una conexión entre la sumisión ante la realidad fáctica y una autonomía idealizada en el terreno del espíritu. Pero Nietzsche detecta en esta radical contraposición de lo interior y lo exterior una legitimación indirecta de la lógica inmanente al mundo:

> He oído cómo piadosos trasmundanos decían esas sentencias a su conciencia; y en verdad, sin malicia ni falsedad, —aunque en el mundo no hay nada más falso ni más malicioso. «¡Deja que el mundo sea mundo! ¡Tampoco alces ni un dedo en contra de eso!» «¡Dejad a quien quiera que estrangule y apuñale y raje y trocee a la gente: no alces ni un dedo en contra de eso! Así aprenden a renunciar al mundo.» «Y tu propia razón —a ésa tú mismo debes cogerla por el cuello y estrangularla; pues es una razón de este mundo, —con eso aprendes tú mismo a renunciar al mundo». —¡Romped, rompedme, oh, hermanos míos, estas viejas tablas de los piadosos! ¡Destruidme las sentencias de los difamadores del mundo!». (ZA)

[11] «*Lutero, el gran bienhechor.* –El efecto más significativo de Lutero fue suscitar desconfianza hacia los santos y hacia la *vita contemplativa* en general: sólo desde ese momento se abrió de nuevo en Europa el camino hacia una *vita contemplativa* no cristiana y se puso límite al desprecio hacia la actividad mundana y de los laicos. Durante largo tiempo [Lutero] intentó encontrar el camino de la santidad a base de mortificaciones —finalmente tomó una decisión y se dijo a sí mismo: "¡No *existe* una auténtica vida contemplativa! ¡Nos hemos dejado engañar! Ningún santo vale más que cualquiera de nosotros". Ésta era, efectivamente, una forma bastante rústica de tener razón, pero para los alemanes de esa época era la única apropiada [...]» (AU, 88).

¿Por qué, en definitiva, el protestantismo es un momento decisivo dentro de ese conjunto de variaciones llamado cristianismo? Básicamente porque Nietzsche considera que representa la última «rebelión de esclavos» en el plano cultural (la emergencia de la lógica individualista), pero también —y paralelamente— algo no menos relevante: la autodestrucción del cristianismo, la parálisis de la modernidad, su total indiferencia e incomprensión ante el problema crítico del valor: «¿Puede imaginarse una forma de fe cristiana más débil espiritualmente, más perezosa, más paralizadora que la de un protestante alemán medio?» (KSA, VIII, 14 [45]). Nietzsche, desde luego, cree que no: el protestantismo es la «más impura especie de cristianismo que existe, la más incurable, la más irrefutable [...]» (AC, 61). Y analiza desde este ángulo la compleja ubicación de la Reforma en la historia del cristianismo: mientras que, por un lado, su intención fue la de mantener y «resucitar» la llama de su religiosidad, por otro representa su autodestrucción (CJ), un estadio decisivo dentro del nihilismo.

El nihilismo y la «muerte de Dios»

Aunque el concepto «nihilismo» se haya popularizado en el ámbito filosófico a raíz del diagnóstico de Nietzsche en torno a la «muerte de Dios» y la temática de la desvalorización de los valores superiores de la cultura occidental, no es menos cierto que la expresión ya había sido acuñada y circulaba en ambientes intelectuales o culturales de forma explícita; por ejemplo, en el ámbito de la literatura rusa de Fiódor Dostoievski o Iván Turgueniev —quienes sirvieron a su vez de modelo para el planteamiento nietzscheano—, y no pocas veces de modo latente bajo las recurrentes polémicas históricas con el ateísmo. Por otro lado, desde el punto de vista psicológico o sociológico es fácil encontrar paralelismos con el nihilismo en el «malestar de la cultura» freudiano, en el «desencantamiento» del mundo descrito por Max

Weber, y en el expresionismo y las nuevas vanguardias de la cultura y del arte contemporáneos.

Para entender la posición concreta de Nietzsche frente al nihilismo ha de tenerse en cuenta la interpretación que brindaba Schopenhauer a este problema. En lugar de optar por una vía positiva de integración con la realidad divina —por ejemplo, la fe—, éste abogaba por una ascética de corte budista enfrentada a un mundo que se definía por ser una pura y gratuita voluntad ajena a toda finalidad. El ateísmo inflexible de Schopenhauer preludiaba, pues, a Nietzsche, y suponía el canto de cisne del planteamiento idealista que aseguraba un horizonte de sentido a la existencia. A tenor de su negación de la vida y su vindicación de la compasión, Schopenhauer será visto por Nietzsche como el epítome del nihilismo reactivo, pero también como un presupuesto indispensable para comprender la esencia del problema.

Es, desde luego, Nietzsche quien, desde el trasfondo de la literatura rusa y el pesimismo de autores como Blaise Pascal o Giacomo Leopardi, termina por desplazar del todo la temática idealista y arroja una luz original sobre el fenómeno del nihilismo desde la historia cultural. Aunque él sólo utiliza expresamente la expresión «nihilismo» en sus últimos escritos (a partir de 1880; la primera vez en el último libro de *La ciencia jovial*), la mayoría póstumos, el problema permanece latente en toda su obra desde la publicación de su primer gran texto, *El nacimiento de la tragedia*. Aquí, la crítica a la figura y pensamiento de Sócrates —al menos, del Sócrates platónico— abonaba ya el posterior desarrollo de la cuestión no sólo desde un punto de vista epistemológico, sino también axiológico y crítico-cultural (de ahí la figura del filósofo como «médico de la cultura»). Nietzsche sostendrá que el dualismo platónico, la contraposición entre un mundo verdadero y un mundo aparente, erige dogmáticamente una estructura metafísico-moral nociva para el desarrollo integral y creativo de la vida. Este resentimiento contra la sensibilidad invierte el orden valorativo de la «realidad» hasta el punto de que crea una auténtica estructura trascendental que Nietzsche llamará «la moral» platónico-cristiana. Este planteamiento moral es, para él, nihilista por cuanto está obligado a combatir y denigrar por principio la realidad más inmediata (los sentidos, el cuerpo, el lenguaje), a interpretar el devenir como una nulidad que debe ser superada, toda vez que no da testimonio de un conocimiento firme y seguro. Nietzsche muestra ya en su diagnóstico inicial que el nihilismo es un fenómeno occidental, la lógica misma de la historia de Europa, la historia de una decadencia que arranca con la disolución del originario equilibrio entre lo dionisíaco y lo apolíneo, el devenir y el ser, la vida y la forma.

Dado que todos los valores creados por la cultura occidental son «falsos valores», esto es, son valores creados gracias a la incesante depreciación de la vida y son, en última instancia, mera «voluntad de nada», este esquema valorativo, en cuanto destino de la cultura occidental, constituye la «historia de un error» que aboca a aquélla a la desintegración. En el momento en el que categorías como finalidad, unidad, ser, con las que hemos otorgado un valor al mundo, son vaciadas de nuevo de todo valor para nosotros, el mundo se nos presenta como vacío de valor. Mas una vez que los valores superiores son desenmascarados, sigue existiendo también la misma valoración del devenir como «nada», si bien aquí como reacción. El nihilismo entonces aparece, según Nietzsche, «como estado psicológico» bajo tres formas. Tras el desengaño ante la Totalidad surge, en primer lugar, el sentimiento del absurdo («la elevación a conciencia del largo derroche de fuerza, del largo tormento del "en vano"»); en segundo lugar, se pierde toda fe respecto a una totalidad de sentido, decepción mayor por cuanto el hombre ha proyectado estas categorías para creer en su propio valor; y en tercer lugar, surge la conciencia de que este mundo no es sino un espejismo, esto es, como salida sólo queda la «condena» del mundo.

El nihilismo implica, pues, ficción y negación de la vida, pero también reacción contra esta misma ficción que es el mundo suprasensible. Si antes se despreciaba la vida desde la altura de los valores superiores, se la negaba en nombre de estos valores, luego, por el contrario, en un segundo giro defensivo del proceso se permanece sólo con la vida, pero se trata de la vida depreciada, una vida que se desliza ahora en un mundo sin valores, desprovisto de sentido y finalidad, que rueda cada vez más lejos hacia su propia nada. Si el primer sentido del nihilismo hacía hincapié en la negación de la voluntad (nihilismo negativo) derivada de la valoración moral, el segundo sentido acentúa el «pesimismo de la debilidad» (nihilismo reactivo).

Nietzsche describe la historia del nihilismo como un proceso de autodestrucción de la propia dinámica occidental y su «afán de verdad a toda costa». Dios muere en el momento secular en el que el conocimiento ya no tiene necesidad de llegar a las causas últimas de la existencia o en el que el hombre no necesita creer que su salvación proviene de un «alma inmortal». Pero muere también porque el mismo imperativo de verdad que guía la historia de Occidente se prohíbe su propio presu-

puesto inicial. De ahí que la muerte de Dios vaya de la mano de la idea del carácter superfluo de los valores últimos, esto es, del nihilismo.

La muerte de Dios es la consecuencia lógica de un proceso milenario que arranca con Platón y termina con el mismo Nietzsche, heraldo de un nuevo futuro. Se trata además de una idea que atraviesa toda su obra desde sus escritos juveniles y que es explícitamente problematizada en su obra de madurez. En una de las páginas más célebres de *La ciencia jovial* —el aforismo 125, titulado «El hombre frenético»— describe cómo el anunciador de esta «buena nueva» está condenado, sin embargo, por llegar «demasiado pronto» a la más absoluta incomprensión. La razón de esta «falta de oídos» del mensaje es clara: para Nietzsche, afrontar la muerte de Dios como problema no sólo equivalía a perder la creencia en el Dios religioso, sino poner en entredicho las categorías filosóficas tradicionales: verdad, bien, progreso o emancipación; además, exigía asimismo una honradez y una sospecha frente al legado cristiano difícilmente conciliables con cualquier tipo de «regreso» religioso bajo formas aparentemente seculares como, por ejemplo, el presunto «triunfo» de la ciencia.

En este sentido, como se pone de manifiesto en sus últimas obras, Nietzsche es extremadamente sensible a la subsistencia de las fuerzas del cristianismo y a su complicidad con las inercias de la voluntad decadente: una economía afectiva que sigue interpretando lo sensible, mundano y terrenal —lo corporal— como lo efímero, pasajero y aparente, esto es, como lo carente de valor. Bajo esta óptica vital, «Dios» no significa tanto un poder religioso como una determinada ontología que se erige como una moral hostil al «sentido de la tierra»; es decir, Dios como «vampiro de la vida».

Aunque Nietzsche no es en sentido estricto el primer pensador que introduce la cuestión de la muerte de Dios —esta temática aparece en Georg F. W. Hegel y el romanticismo—, sí es uno de los que más ha insistido sobre la importancia de este acontecimiento en la historia cultural de Occidente, así como en sus posibles y variadas consecuencias. Su planteamiento, por una parte, identifica esta muerte con la desaparición de toda posición absoluta en el terreno del valor —nihilismo— y, por otra, en cambio, elimina del pensamiento posterior a Hegel, por ejemplo, toda posibilidad de reapropiación «humanista». La «muerte del fundamento» no da lugar a una recuperación por parte del hombre de algún tipo de esencia alienada en el ídolo divino, sino a una intensificación del nihilismo.

El «superhombre»

Llegados a este escenario que Nietzsche tilda de provisional y experimental, puede entenderse la relación de conceptos como el eterno retorno, la tarea de la transmutación de los valores y la emergencia del *Übermensch,* el «superhombre» o «ultrahombre». En lugar de ¿quién es hombre?, lo que le preocupa es otra cuestión, la de ¿quién supera al hombre?

> Los más preocupados preguntan hoy: «¿Cómo se podrá conservar el hombre?». Mas Zaratustra es el único y el primero que pregunta: «¿Cómo se supera al hombre?». Amo al superhombre, para mí él es lo primero y lo único, —y no el hombre: no el más allegado, ni el más pobre, ni el que más sufre, ni el mejor. (ZA)

Evidentemente, esta superación nada tiene que ver con ninguna apología egoísta orientada a la autoconservación del individuo, pero tampoco con ninguna reapropiación de lo perdido o proyectado en el más allá. Muerto Dios, ha de morir también la figura del hombre que hasta ahora lo ha necesitado para legitimarse de forma indirecta.

En este contexto la figura del superhombre, muy ligada a la transmutación de los valores, se define negativamente más por aquello de lo que se separa que por contener una serie de atributos característicos. Nietzsche enfatiza sobre todo su nueva manera de sentir, de pensar y de valorar. Más fiel al «sentido de la tierra» y al desafío que impone el problema de la vida que el hombre cristiano-moral, el *Übermensch* apunta a un horizonte en el que el centro de gravedad existencial ya no está ubicado en ninguna estructura ideal o trascendente.

Sólo en la polémica del «superhombre» con el «hombre», figura aún demasiado cristiana y moral, es posible vislumbrar, según Nietzsche, un nuevo saber terapéutico que permite transformar el cuerpo, lo puede modelar y liberar de su servidumbre a los valores del pasado. No es casualidad que Nietzsche utilice en *La ciencia jovial* expresiones como «incorporar», «hacerse cuerpo» o «volver a aprender». La nueva práctica de sí, poderosa en lugar de practicar la impotencia, ha de permitir deshacerse de todas las «malas costumbres» o «falsas opiniones» adquiridas por nuestra «mala educación» moral. Aquí cabe entender la lucha del *Übermensch* contra todo concepto idealista de «subjeti-

vidad», un dispositivo «inventado» en última instancia para extraviar los instintos, para convertir en una «segunda naturaleza» la desconfianza frente a éstos. Nietzsche entiende que conceptos tradicionales como alma, espíritu o inmortal han sido inventados por el poder moral para despreciar el cuerpo, para volverle un enfermo, contraponiendo una ligereza horrible a todas las cosas que merecen más atención y seriedad en la vida.

El punto fundamental del diagnóstico de Nietzsche reside en que, lejos de deducir que la muerte de Dios desemboca necesariamente en el pesimismo o la resignación, considera que sólo esta pérdida puede abrir un nuevo horizonte filosófico y un nuevo tipo «sobrehumano». Por decirlo con una imagen recurrente en sus textos: desaparecido Dios, el antiguo blanco (moral, metafísico), la meta final a la que orientar la flecha del arco, el hombre tiene en un primer momento la falsa y apresurada impresión de que cualquier otra tensión es inútil.

> La lucha contra la tiranía cristiana y eclesiástica en el transcurso de milenios [...] creó en Europa un estado de tensión espiritual magnífico y hasta entonces desconocido: armados con un arco tan tenso se puede ya apuntar a los blancos más distantes. Sin duda, el europeo siente esa tensión como un tormento, y por dos veces ha hecho tentativas grandiosas para aflojar el arco [...]. Nosotros, los buenos europeos, espíritus libres, muy libres, sentimos aún en nosotros ese tormento del espíritu y toda la tensión de su arco. (MBM)

El hombre cae tanto más bajo cuanto más alto y elevado era el ideal al que apuntaba el antiguo Dios. Pero esta postración provisional o «enfermedad de la voluntad» no es más que la consecuencia de un exceso que sólo ahora comenzamos a advertir como tal. Apostar por la tarea de la transmutación de los valores significa en este contexto dos cosas: ir más allá del cristianismo y comprender por fin que el marco moral de la metafísica occidental representa tanto la tensión desmesurada de su ideal como el agotamiento y la postración pasiva propiciadas por el desengaño ante este ilusorio exceso.

Desde estas coordenadas Nietzsche aporta otro interesante matiz en el campo de fuerzas propio de esta «tensión»: la emergencia del superhombre frente al peligro del «último hombre», mezquina figura ya sólo preocupada por su «pequeña felicidad» y su autoconservación. Después de la muerte de Dios, la humanidad está obligada en

algún sentido inédito a darse a sí misma otro nuevo objetivo. A tensar de nuevo el arco: «Si no aprovechamos la muerte de Dios para ser capaces de una grandiosa renuncia y de una continua victoria sobre nosotros mismos, sufriremos una gran pérdida» (KSA, IX, 57).

Será en su obra más famosa, *Así habló Zaratustra* (1885) —subtitulada «Un libro para todos y para nadie»—, donde Nietzsche desarrolle la conexión entre sus temas más conocidos a la vez que polémicos y discutidos: el superhombre, el eterno retorno de lo mismo, la voluntad de poder o el tema de la muerte de Dios. Nietzsche es consciente de que la Humanidad se encuentra ante una terrible encrucijada en lo que concierne a fines y valores (nihilismo). Pese a ello, el *Übermensch* nada tiene que ver con ninguna exaltación aristocrática de la «bestia rubia» o con la defensa de un comportamiento inmoral o irracional hasta ahora vilipendiado y reprimido, sino más bien con una conciencia moderada de lo que significa asumir el poder humano tras el proceso de aniquilación de los valores supremos. Supone la reaparición de cierta mesura pagana y del hombre virtuoso, que ya no se avergüenza ni se siente culpable del poder de su voluntad y que abre un nuevo horizonte cultural superador del nihilismo.

El «eterno retorno de lo mismo»

El «eterno retorno de lo mismo» es una idea que se formula explícitamente por vez primera en el aforismo 341 de *La ciencia jovial* y que, pese a ser desarrollada cosmológicamente en algunas ocasiones, tiene sobre todo un significado ético. Cabe señalar que la idea del eterno retorno no supone una novedad en sentido estricto del Nietzsche maduro. Ésta ya se había insinuado de forma más rudimentaria, contando apenas con dieciocho años, en dos ensayos, titulados «Fatalidad e historia» y «Libre albedrío y fatalidad», donde ya se anticipaba el problema de la relación entre la idea de la circularidad del cosmos y el tiempo humano.

La hipótesis del eterno retorno ocupa mucho espacio en la especulación de los especialistas. Entre otras cosas, la idea apunta a que nunca ha existido una primera vez (un origen) y que nunca habrá una última vez (un fin de la historia). Lo primero que hay que señalar de la idea del eterno retorno es, pues, que se trata de un simulacro de doctrina, un pensamiento hipotético que otorga a lo que el hombre quiere

todo su peso, toda su posibilidad de confirmar su querer, de llegar a la conclusión de que su querer es realmente lo más importante, de que es realmente trascendental. El eterno retorno —decía Nietzsche— vendría a decirle al hombre que cuando quiere algo, ese algo abarca en realidad todo el universo. Lejos de ser una hipótesis resignada o pesimista orientada a legitimar que «todo seguirá siempre igual», expresa una afirmación inaudita.

De forma significativa, los apuntes que Nietzsche redacta acerca de la idea del eterno retorno registran, bajo el encabezamiento de «Retorno de lo idéntico (esbozo)», lo que sigue:

> El nuevo centro de gravedad —el eterno retorno de lo idéntico. Importancia infinita de nuestro saber, de nuestro errar, de nuestros hábitos y modos de vivir, para todo lo venidero. ¿Qué hacemos con el resto de nuestra vida —nosotros los que hemos pasado su mayor parte en la más esencial ignorancia? Nos dedicamos a enseñar esta doctrina; es el medio más eficaz para asimilarla nosotros mismos. Nuestra especie de felicidad como maestros de la más grande doctrina.[12]

Al desarrollar esta posibilidad Nietzsche aboga por una nueva concepción temporal aferrada a la inmanencia y no apoyada en ningún horizonte o meta ideal. Algunos autores han visto aquí también una tentativa de recuperación de la circularidad pagana frente al sentido cristiano de la redención. Para ello, dada la dificultad lingüística de exposición, Zaratustra se vale de diversas formulaciones. Anulada la dicotomía entre mundo terrestre y trascendente, busca un tipo de inmortalidad que defienda, a través de una voluntad sobremanera afirmativa, la caducidad y la contingencia. Ahora bien, la repetición

[12] Y sigue: «Lo que anteriormente estimulaba con mayor fuerza, actúa ahora de manera totalmente distinta: sólo será visto y se dará por válido como juego (las pasiones y los trabajos), en principio será desechado como una vida en lo no-verdadero, pero será estéticamente disfrutado y cuidado como forma y estímulo; nos situamos como los niños frente a lo que anteriormente constituyó la seriedad de la existencia. Mas nuestra aspiración por lo serio es la de comprender todo como en devenir, negarnos como individuo, mirar al mundo en lo posible desde muchos ojos, vivir con los instintos y quehaceres para hacerse ojos con ello, abandonarse temporalmente a la vida para después reposar con el ojo temporalmente sobre ella: sustentar los instintos como fundamento de todo conocer, pero saber en donde se convierten en enemigos del conocer; aguardar, en suma, hasta qué lejos se pueden hacer cuerpo el saber y la verdad —y hasta qué punto acontece una transformación del hombre, cuando finalmente todavía él sólo vive para conocer» (KSA, IX, 11 [141]).

eterna de lo que es o *amor fati* no ha de entenderse como aceptación resignada de la necesidad, sino como piedra de toque de una nueva voluntad de querer no esclava del espíritu del resentimiento frente a la vida.

Según Nietzsche, su pensamiento del «eterno retorno de lo mismo» había tenido lugar «en agosto, a 6.000 pies sobre el mar y en lo más alto de todas las cosas humanas». Es una cuestión muy debatida entre los especialistas de Nietzsche si la idea guarda un vínculo fundamental con la cuestión de la voluntad de poder o es incompatible con él, si se trata de una categoría que tiene un sentido cosmológico o una mera hipótesis especulativa. Sin embargo, ha de entenderse la fórmula del eterno retorno como un pensamiento ético y, antes que nada, selectivo, una idea hipotética que da una regla práctica a la voluntad, una regla tan rigurosa como pudiera serlo el imperativo kantiano: «lo que quieras, has de quererlo de tal manera que quieras también su eterno retorno».

Asimismo, no hay que pasar por alto que, desde esta perspectiva, el mundo, pensado como eterno retorno de lo mismo, asume un carácter caótico: el devenir de este mundo carece de toda racionalidad, de todo porqué. Dicho de otro modo: no existe ningún plan ni ningún objetivo, toda vez que la realidad ya no se orienta a ningún fin, a ninguna culminación. Para Nietzsche, pues, el carácter total del mundo es el de un caos eterno, caos no en el sentido de una falta de necesidad, sino en el de falta de orden, estructura, forma, belleza, sabiduría. Conviene subrayar además que de este reconocimiento trágico —el mundo no es ni bello ni racional— tampoco se deduce que sea «irracional», puesto que este predicado ya presupone esa valoración moral que ya no es de recibo para Nietzsche. En este sentido, el eterno retorno es activo y afirmativo. Merece la pena transcribir el «experimento» que en una obra como *La ciencia jovial* comienza a estar en liza.

> El peso más pesado. —Qué pasaría si un día o una noche se introdujera a hurtadillas un demonio en tu más solitaria soledad para decirte: «Esta vida, tal como la vives ahora y la has vivido, tendrás que vivirla no sólo una, sino innumerables veces más; y sin que nada nuevo acontezca, una vida en la que cada dolor y cada placer, cada pensamiento, cada suspiro, todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida habrá de volver a ti, y todo en el mismo orden y la misma sucesión —como igualmente esta araña y este claro de luna entre los árboles, e igualmen-

te este momento, incluido yo mismo. Al eterno reloj de arena de la existencia se le dará la vuelta una y otra vez —¡y tú con él, minúsculo polvo en el polvo!». ¿No te arrojarías entonces al suelo, rechinando los dientes, y maldiciendo al demonio que te hablara en estos términos? ¿O acaso ya has vivido alguna vez un instante tan terrible en que le responderías: «¡Tú eres un Dios y jamás he escuchado nada más divino!»? Si aquel pensamiento llegara a apoderarse de ti, tal como eres, te transformaría y tal vez te aplastaría; la pregunta decisiva respecto a todo y en cada caso particular sería ésta: «¿Quieres repetir esto una vez más e innumerables veces más?». ¡Esto gravitaría sobre tu acción como el peso más pesado! Pero también: ¡qué feliz tendrías que ser contigo mismo y con la vida, para no desear nada más que esta última y eterna confirmación y sanción! (CJ)

La «voluntad de poder»

Aunque Nietzsche casi nunca se siente interesado en definir en términos claros el concepto, es evidente que la noción «voluntad de poder» aparece en un doble contexto: por un lado, hace referencia a actos como la dominación, la opresión, la apropiación de lo extraño o la voluntad de convertirse en señor. Por otra parte, Nietzsche es capaz de reconocer en el mero dominio de los otros una manifestación de debilidad y de detectar la fuerza de los más pacíficos, a los que esta necesidad es totalmente ajena.

Este protagonismo de la voluntad no es una idea original de Nietzsche. Es más, representa el último capítulo de una historia que arranca en el idealismo alemán. El primero lo habría escrito Johann Gottlieb Fichte, que renueva el planteamiento de Tomás de Aquino en torno al *primum movens* de la *voluntas* y corona a la voluntad con la primacía metafísica. Pese a sus críticas a todos los idealistas, Schopenhauer comparte con Fichte la idea de que el aspecto primario y fundamental del mundo es la voluntad. Pero la comprensión schopenhaueriana de la voluntad como sustrato metafísico y principio originario de la naturaleza transforma en gran medida el planteamiento kantiano —la «cosa en sí» adquiere un contenido positivo— y desemboca en una posición ética marcada por el pesimismo: sólo la ascesis y el arte pueden liberarse momentáneamente de este incesante e insaciable apremio. Esta idea de la voluntad puede compararse en alguna medida con el Ello freudiano; precisamente un escritor como Thomas Mann ha destacado el papel de la doctrina de la voluntad schopenhaueriana como precursora del psicoanálisis.

El tránsito de la concepción schopenhaueriana de «la única voluntad» —«la voluntad de vivir»— a la voluntad de poder supondrá un desplazamiento de gran calado, habida cuenta que Nietzsche trata de desprenderse de los lastres metafísicos y, por ende, ascético-morales que todavía cargaba el maestro. Para Nietzsche, el fenómeno del querer no es simple e inmediato, sino que abarca un complejo múltiple de efectos que sólo adquiere una ilusoria unidad a través del fetichismo lingüístico y la voluntad filosófica de generalizar. Puede afirmarse así que la acuñación de la voluntad de poder, desde el descubrimiento de la faceta dionisíaca, se caracteriza en este punto concreto por demoler las consecuencias pesimistas y reactivas respecto al placer y la alegría del concepto tradicional.

Nietzsche subraya además que si la tradición filosófica ha unificado ilusoriamente el acontecimiento plural de «la voluntad» y ha postulado una supuesta «libertad de la voluntad» no es sino por la exigencia moral y social de que exista una persona libre y responsable de sus actos y por tanto susceptible de ser juzgada y condenada. Por eso el poder, según él, lejos de ser una cualidad simple, es siempre una relación con la alteridad, una apertura a la diferencia. Dicho de otro modo: el poder de una determinada voluntad depende, para Nietzsche, de su capacidad para convertir su propio opuesto en ventaja para sí misma. La resistencia, el obstáculo y la amenaza son, en el espacio del poder, lo que mide la fuerza. En este contexto ha de entenderse la relación de Nietzsche con su propia enfermedad. Aquí entiende su dolor no como una objeción para la vida, sino como un acicate para filosofar de otro modo y transformarse.

Por eso la voluntad de poder no tiene que ver en absoluto con una imposición sobre otra fuerza, sino con un «poder de ser afectado», un *pathos* ajeno a ideas como la autoconservación, la representación o el reconocimiento, así como al margen de la lucha por la vida, planteamientos que para él sólo son síntoma de debilidad. Es, paralelamente, el esclavo quien no es capaz de comprender el poder como una dimensión creativa, plástica y liberadora. La voluntad de poder no hace alusión, por tanto, a una voluntad que quiera algo ya dado y representado llamado «el poder». Contra las concepciones pesimistas que enfatizan el dolor de la voluntad, Nietzsche considera que el querer es liberador y alegre. Contra la imagen de una voluntad que

sueña en hacerse atribuir valores ya en curso, apuesta por crear nuevos valores.

OBRAS DE ESTA EDICIÓN[13]

El nacimiento de la tragedia

La reflexión sobre la música es precisamente la cuestión que espolea a Nietzsche a buscar su propio camino filosófico. Fruto de estas preocupaciones nace su primer libro. Pese a que la primera edición de la obra data del 2 de enero de 1872 (Leipzig; editor: E. Fritsch), Nietzsche añade en agosto de 1886 (fecha de la publicación de *Más allá del bien y del mal* y dieciséis años después de la primera edición) un sabroso prólogo. Asimismo, ya en la segunda edición (julio de 1874) había modificado el título de *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* por *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo,* para subrayar sin ambigüedades que su gran problema es la superación del nihilismo. En *Ecce Homo* se afirma: «[...] no se oyó lo que de valioso encerraba en el fondo ese escrito. "Grecia y el pesimismo" habría sido un título menos ambiguo; es decir, la primera enseñanza acerca de cómo los griegos acabaron con el pesimismo; de con qué lo superaron [...]» (EH, «El nacimiento de la tragedia»).

«*El nacimiento de la tragedia* fue mi primera transmutación de todos los valores» (EH, «El nacimiento de la tragedia»). Con estas palabras definía retrospectivamente Nietzsche su primera gran obra filosófica. Su diagnóstico surge de una situación crítica donde la racionalización técnica del mundo paradójicamente ha desgarrado los velos de las ilusiones idealistas, el aura burguesa. Lo que aparece a los ojos del lector son gritos primarios, nacimientos, muertes, experiencias elementales, como si con un gran envite Nietzsche obligase a entrar en una inusitada arena existencial y derrumbase todos los burladeros utilizados para propiciar la evasión metafísica. Sólo una vez que la arquitectura socrática se ha derrumbado podemos acceder al suelo que soportaba esa ilusoria construcción y que hasta ahora no era posible vislumbrar. Caída de su pedestal, la estatua socrática deja entrever una pequeña hendidura que se abre a un

[13] Las obras se presentan en orden cronológico independientemente del orden en que se publiquen en los volúmenes de esta colección.

subsuelo hasta ahora desconocido; en él se perfilan nuevas figuras: dioses como Apolo o Dioniso, sátiros, ménades, héroes y titanes... A este trasluz observamos igualmente un recorrido del espíritu equilibrado o desmesurado, donde las diversas figuras como Arquíloco, Penteo, Eurípides, Sócrates, Goethe y Fausto se miden por su éxito o su fracaso a la hora de hacer equilibrios.

Naturalmente, en *El nacimiento de la tragedia* el joven Nietzsche desea intervenir en el debate que en el siglo XIX se está planteando en torno al futuro de la cultura, pero por las tensiones y contradicciones que apunta, el ensayo va mucho más allá de él. En cierto modo, marca la encrucijada entre la crítica del romanticismo a los ideales de la modernidad y algo ya en realidad muy diferente. Pese a que Nietzsche recoge todos los debates de la tradición romántica, muestra al mismo tiempo la imposibilidad de su cura de la decadencia, un camino que seguirá posteriormente. La primera parte (párrafos 1-10) describe el nacimiento de la tragedia en la antigua Grecia a la luz del juego de Apolo y Dioniso. La segunda parte (párrafos 11-15) analiza el suicidio de la tragedia a causa de la irrupción de una nueva fuerza, que Nietzsche asocia con Sócrates. Por último, la tercera y última parte (párrafos 16-25) se centra en la situación de crisis de la cultura moderna como consecuencia del alejandrinismo. Es aquí donde se plantea el renacimiento de la cultura trágica con la vista puesta en el proyecto cultural de Wagner.

El nacimiento de la tragedia dibuja el mapa del escenario filosófico contemporáneo, y su cartógrafo no puede dejar de ser consciente de esta situación de orfandad. Es justo aquí donde la idea schopenhaueriana del filósofo como hijo bastardo de la época cobra todo su sentido. A partir de esto el lector ha de encarar un texto laberíntico, ambiguo, lleno de máscaras, trampas y matices, no exento de cierta ironía. En el ojo del huracán de la época Nietzsche no se arredra en situar la necesidad filosófica en un suelo tembloroso, inconquistable, monstruoso. Este nuevo umbral de problematización, que excava en un subsuelo hasta la fecha olvidado y reprimido, está obligado a enfrentarse con el seudoproblema introducido por el gran Padre de la filosofía racional occidental y de su optimismo congénito. En *El nacimiento de la tragedia* parece como si el agotamiento del legado alejandrino-socrático arrojara una nueva luz sobre un submundo oculto, las relaciones entre las dos divinidades: Apolo y Dioniso. Sólo tras el ocaso de ese mito socrático que pretende míticamente destruir todo mito —salvo el suyo, claro está— y sus consecuencias (atomización, secularización, fragmenta-

ción, desheredamiento) se podrá, según Nietzsche, desarrollar una nueva sabiduría, la «trágica».

En la obra este renovado fármaco trágico surge de la ineficacia manifiesta del fármaco socrático. De ahí que el enfrentamiento con Eurípides y Sócrates anticipe ya en cierto modo la lucha de Nietzsche con la vanguardia de los «últimos hombres». Esta síntesis entre lo moderno y lo arcaico, barbarie y cultura, es uno de los grandes ejes de la obra. Desde ahí se comprende el carácter elemental, desnudo, telúrico del escenario propuesto por el neo-primitivo Nietzsche. En este paisaje elemental han caído los velos, se han derrumbado las falsas construcciones, se han deslegitimado los viejos discursos y ha aparecido un peso ignorado por el idealismo. Todo ello contribuye a despejar un espacio de reflexión desnudo y desprotegido, que sangra como una herida abierta.

Polemizando, por un lado, con la «insostenibilidad» de lo socrático y, por otro, con el resurgimiento de un nuevo —y a la vez viejo— barbarismo irracional, lo interesante de *El nacimiento de la tragedia* —lo que nos da que pensar hoy— es su movimiento ambiguo. El ensayo bascula entre la opción de ser un panfleto romántico-revolucionario antiburgués y una suerte de intempestivo botiquín de *medicina* crítico-cultural. Nietzsche, que poco más tarde, tras su crisis juvenil, hablará como aspirante filosófico a médico de la cultura y no como el precoz «jefe de propaganda» del *Führer* wagneriano, no verá ya el mérito de estas páginas en tanto que proyecto de liberación (ingenuo y fallido por «alemán, demasiado alemán»), como en la inédita y osada apertura de un escenario psicológico tan elemental como salvaje, un campo de fuerzas donde las figuras mitológicas de Apolo, Dioniso o el mismo Sócrates se enfrentan cara a cara, desnudos, sin falsas mediaciones y contraproducentes alivios.

La importancia de esta lectura «psicológica» queda en algún sentido corroborada por el propio Nietzsche en *Ecce Homo,* cuando afirma:

> Las dos innovaciones decisivas del libro son, en primer lugar, la comprensión del fenómeno dionisíaco en los griegos: el libro proporciona su primera psicología, ve en él la única raíz de todo el arte griego. Lo segundo, la comprensión del socratismo: Sócrates, reconocido por vez primera como instrumento de la disolución griega, como *décadent* típico. «La racionalidad» contra el instinto. ¡La «racionalidad» a toda costa, como violencia peligrosa, como violencia que socava la vida! En todo el libro, un profundo y hostil silencio acerca del cristianismo: no es ni apolíneo ni dionisíaco, niega todos los valores estéticos, los únicos valores que *El nacimiento de la tragedia* reconoce: el cristianismo es nihilista en su sentido más profundo, mientras que en el símbolo dionisíaco se alcanza el límite extremo de la afirmación. En cierta ocasión se hace referencia a los sacerdotes cristianos como una «pérfida especie de enanos», de «subterráneos». (EH, «El nacimiento de la tragedia», §1.)

En esta «escena primordial» Nietzsche discute el sentido último de la cultura y sus lazos con el arte en cuanto cura de la vida. La cuestión fundamental ahora también es superar la inercia nihilista decadente —y su último residuo, el romanticismo. Nada más coherente, pues, que este libro comience con un ensayo de autocrítica. La sublimidad romántica pasa a ser vista como un impúdico des-velo, una insolente maniobra narcisista que agota los canales nutricios culturales, una caída sin red inmediata en un mal dionisismo, un residuo parasitario del pasado, espectacular y confesional, ilusoriamente maquillado como proyecto de futuro pero que, en su estéril pureza, es incapaz de contaminarse con lo real. Así, parece difícil sintetizar el contenido de *El nacimiento de la tragedia* mejor que con estas palabras:

> Sobre *El nacimiento de la tragedia*: El «Ser» como invención poética del que sufre por el devenir. Un libro construido de puras vivencias sobre estados estéticos de placer y displacer, con una metafísica de artista como telón de fondo. Al mismo tiempo, una confesión romántica; finalmente, una obra juvenil repleta de coraje juvenil y melancolía. El que más sufre anhela en lo más profundo la belleza... la crea [...]. (KSA, XII, 2 [110].)

Los filósofos preplatónicos

Bajo este epígrafe nuestra edición también incluye dos ensayos del joven Nietzsche —«La filosofía en la época trágica de los griegos» [FT] y «Continuación según las lecciones manuscritas sobre "Los filósofos preplatónicos"»— sobre la temática de la Antigüedad. El primero de los ensayos es redactado durante la primavera de 1873 y estaba concebido para leerlo y comentarlo durante tres sesiones con el círculo de Bayreuth. Incluso Nietzsche pidió permiso a Cosima para dedicárselo. El segundo texto, escrito durante los cursos que sobre este tema

Nietzsche imparte entre los años 1872 y 1876 en Basilea, arranca con el análisis de la figura de Tales y prosigue con Anaxímenes, Anaximandro, Heráclito, Jenófanes, Parménides, Zenón y, finalmente, Anaxágoras. Se trata de una curiosa investigación de tipos humanos en la que Nietzsche introduce una óptica en virtud de la cual la anécdota trata de condensar de algún modo el escenario de fuerzas en el que nace el pensamiento. Como ha resaltado de forma muy sugerente Gilles Deleuze: «La anécdota es en la vida lo que el aforismo en el pensamiento: algo que interpretar. Empédocles y su volcán, ésta es una anécdota de pensador. Lo alto de las cimas y las cavernas, el laberinto; mediodía-medianoche; el elemento aéreo, alcioniano, y también el elemento rarificado de lo subterráneo. A nosotros nos corresponde ir a los lugares más altos, a las horas extremas, donde viven y se alzan las verdades más elevadas, las más profundas. Los lugares del pensamiento son las zonas tropicales, frecuentadas por el hombre tropical. No las zonas templadas, ni el hombre moral, metódico o moderado».[14]

¿Por qué resulta asimismo de interés este «prodigioso camino que va de Tales a Sócrates»? En su exigencia de preguntar a Grecia sobre su presente histórico, Nietzsche corrige la óptica histórica para así cuestionar la propia autocomprensión de ese presente, cómodamente instalada en una imagen de Grecia según los cánones de lo que él llama el filisteísmo dominante. La mirada histórica nietzscheana estaba atenta no ya a lo que había tenido éxito, sino a las posibilidades desaparecidas.

El cambio de escala hermenéutico propuesto en esta peculiar des-historización y este cambio de cronología constituían una especie de arqueología en la que nuestra cultura, confrontada con la griega, aparecía como decadente en la medida que nuestra decadencia pertenecía a una historia de la que formaba parte, como momento inicial, esa precisa imagen «clásica». «La fatalidad —reflexiona Nietzsche— quiso que el helenismo más reciente y degenerado haya manifestado el *maximum* de fuerza histórica. Por esta razón el helenismo más antiguo ha merecido siempre un juicio falso. Es preciso conocer exactamente el más reciente para distinguirlo del más antiguo. Existen muchas posibilidades no descubiertas todavía, puesto que tampoco los griegos las descubrieron. Los griegos descubrieron otras que después recubrieron.» (KSA, VIII, 20 [191].) Sin duda, este juicio está relacionado con su gran interés por la filosofía presocrática. Un ejemplo de ello lo tenemos en «La filosofía en

[14] G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, págs. 155-156.

la época trágica de los griegos». En esta investigación, «lo que a Nietzsche parecía aquí importarle no era transformar una opinión o corregir algunas tesis sobre la historia de Grecia, sino que era más ambicioso: le importaba ofrecer una nueva perspectiva, un nuevo punto de vista sobre eso que era el filosofar y su lugar en el seno de la cultura»[15].

Desde su comprensión del fenómeno dionisíaco, en realidad ya abordaba la cuestión de un diagnóstico de la civilización occidental: la victoria del socratismo, del platonismo y del idealismo, extraño paso atrás que mostraba otras voces posibles y, en cierto modo, el difícil camino iniciático de otro aprendizaje posible. «Con el manuscrito "La filosofía en la época trágica de los griegos" Nietzsche pretendía rendir tributo a unos nuevos maestros que habían surgido ante él ya incluso antes de acceder a la cátedra: los filósofos griegos más antiguos, aquellos a los que él denominaba "los caracteres puros" anteriores a Platón.»[16] De ahí que el ensayo proponga una auténtica modificación de la identidad de un presente que ya no buscaba tanto reconocerse en el pasado cuanto una experiencia de «modificación» por medio de una apertura a la diferencia existente entre los griegos trágicos y nuestra experiencia. Afirma Nietzsche:

> Para nosotros, que arrostramos la encrucijada de dos formas de existencia completamente diferentes, el modelo de los griegos guarda el incalculable valor de poner de manifiesto todas estas luchas y transiciones desde el sesgo de una figura clásica susceptible de ser emulada; sólo que revivimos analógicamente y, en cierto modo, en un orden inverso, las grandes épocas del espíritu griego; así, por ejemplo, ahora parece que nos remontamos hacia atrás: desde la época alejandrina hacia el período trágico. (TRA)

Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida

Todas las cuestiones abiertas en *El nacimiento de la tragedia* se desarrollan más pormenorizadamente en las cuatro «Consideraciones intem-

[15] M. Morey: «El joven Nietzsche y el filosofar», en *ER*, n.º 3 (mayo 1996), pág. 108.

[16] Luis Fernando Moreno Claros, «Prólogo» a *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Madrid, Valdemar, 1999, pág. 15.

pestivas»: *David Strauss, el confesor y el escritor* (1873), *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (1873), *Schopenhauer como educador* (1874) y *Richard Wagner en Bayreuth* (1876). En esta línea se sitúa otra de sus obras, fruto de cinco conferencias impartidas durante este período intelectual: *Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas* (1872). La intempestividad en la obra nietzscheana abre desde el plano histórico-crítico una reflexión sobre los contenidos de un sistema cultural desarrollado de manera unilateral al abrigo de los avances del progreso científico. Esta imagen autosatisfecha de la modernidad, repleta de contradicciones y escisiones (teoría-praxis, individuo-sociedad, ética-política), oculta sus propias limitaciones en el ámbito del sentido y del mundo de la vida. Esta decadencia vital convive, según Nietzsche, con un optimismo técnico poco presto a la autocrítica: «Se pierde la finalidad, esto es, la cultura: el medio del cultivo moderno de la ciencia *barbariza*... [...]» (EH, «Las intempestivas», §1).

Aún recientes los ecos de la polémica filológica con Wilamowitz —quien recrimina a Nietzsche su falta de rigor filológico— y de su «duelo» con esa cómoda instalación en el presente representada por el filisteísmo burgués de David Strauss, la aparición de *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* no podía representar, ni mucho menos, un momento menor dentro de la obra nietzscheana, sobre todo porque, publicada en febrero de 1874 y escrita febrilmente en apenas cinco meses, era ya, de todas las «intempestivas», la única en la que la independencia de Nietzsche comenzaba a abordar en solitario su «lucha cultural» al margen de las exigencias e hipotecas derivadas de la revolución cultural wagneriana. Ahora bien, ¿por qué, en concreto, el tema de la historia?

En primer lugar, este problema tuvo que preocupar enormemente a Nietzsche después de las incomprensiones y las duras críticas recibidas por su primera gran obra. La importante cuestión del valor de la historia para la vida representaba, entre otras cosas, una toma de postura concreta ante esa filología «ortodoxa» que le había acusado de falta de respeto a la investigación de la verdad. De ahí la necesidad también de una defensa que, por esta razón, no sólo polemizara subterráneamente con todas las posiciones «objetivistas» que habían despreciado su trabajo filológico en su primera obra (y que ahora pasaban a ser contempladas como síntomas inequívocos de la enfermedad cultural que asolaba, en particular, la cultura alemana), sino también con esa «naturalización» del presente derivada del conformismo «epigonal» de los discípulos de Hegel. Un punto, sin duda, relevante, toda vez que este complejo escrito sobre las relaciones entre la temporalidad, la historia, la justicia y las pretensiones de saber en el ámbito histórico también va configurándose alrededor de la preocupación nietzscheana por el problema cultural del sentido y el valor de un concepto de verdad «positivista» reducido a los «hechos», esto es, la cuestión de la justicia:

> Hay muchas verdades indiferentes, incluso hay problemas cuyo juicio correcto no cuesta ninguna superación y, menos aún, autosacrificio. Por tanto, en este terreno concreto, carente de peligros e indiferente, no es difícil para un hombre conseguir llegar a ser un frío demonio del conocimiento. Incluso si en épocas particularmente propicias toda la cohorte de sabios e investigadores se transformaran en tales demonios, aún sería por desgracia totalmente posible que dicha época careciese de una rigurosa y gran justicia; dicho brevemente, que careciese del núcleo más noble del así llamado impulso a la verdad. (HIS)

Por todo ello, este escrito «intempestivo», reclamado como un ejercicio de diagnóstico cultural, va a ser un extraordinario ejemplo de un pensamiento que, en un momento de profunda crisis cultural, intentará transformar los límites culturales desde los que se experimenta y juzga el presente. Desde su experiencia como filólogo clásico, Nietzsche no podía dejar de comprender su renovada concepción crítica de la filología como una nueva lucha por el dominio cultural.

> Las cuatro *intempestivas* —afirma— son íntegramente belicosas [...]. La *Segunda intempestiva* (1874) descubre lo que hay de peligroso, de corrosivo y envenenador de la vida, en nuestro modo de hacer ciencia: la vida, *enferma* de este engranaje y este mecanismo deshumanizados, enferma de la «impersonalidad» del trabajador, de la falsa economía de la «división del trabajo». Se pierde la *finalidad,* esto es, la cultura: el medio del cultivo moderno de la ciencia *barbariza*... En este tratado el «sentido histórico», del cual se halla orgulloso este siglo, fue reconocido por vez primera como enfermedad, como signo típico de decadencia. (EH, «Las intempestivas», §1.)

Lo primero que llama la atención de esta importantísima obra es la ambigüedad de su título, pues ¿a qué «utilidad» se refiere? No, desde luego, esa «utilidad» íntimamente ligada al historicismo que anestesia el sentido crítico y «educa» para cumplir los objetivos de la época en la «fábrica de las necesidades generales». Independientemente de su

«lucha» contra el triunfo incondicionado de la utilidad como único valor dominante y reconocido por el desarrollo metodológico de la ciencia moderna, en concreto en sus aplicaciones históricas (objetivismo historiográfico), Nietzsche proporciona a lo largo de los diez capítulos del ensayo toda una visión apologética de la —aparentemente inútil— filosofía como instrumento para combatir esa parálisis vital a la que han dado lugar los desarrollos hegelianos e historicistas.

Justo en esta inutilidad[17] con respecto a los intereses de los valores dominantes va a cifrar Nietzsche precisamente la potencialidad autocrítica de una resistencia cultural no rendida todavía a la naturalización del presente propiciada por la visión historicista del pasado y por la reconciliación hegeliana de la filosofía con el presente efectivo. Con ello, además, no hacía otra cosa que extrapolar su visión de la filología (sólo como discípulo de la Antigüedad se permitía ese juicio sobre el presente) y los problemas derivados de su supuesta irracionalidad en *El nacimiento de la tragedia* al terreno directo de la reflexión filosófica sobre la historia. Un uso, por consiguiente, del término «utilidad» que hay que entender no en un sentido pragmático, esto es, como valoración del rendimiento productivo o crecimiento técnico, «la utilidad es asimismo algo que nada tiene que ver con las ciencias» (DS, 13).

Este diagnóstico médico, un escrito de «resistencia» a las consecuencias derivadas del proceso de racionalización de la cultura occidental, no estaba exento en ciertos momentos de cierto tono antiprogresista. Es más, la contraposición cultura-Estado también era defendida por alguien muy presente a lo largo de este escrito: su colega de Basilea Jacob Burckhardt. Nietzsche se muestra temeroso de que el desarrollo metodológico de las ciencias del espíritu a través del historicismo arroje de su última y quizá más importante fortaleza cultural al conocimiento histórico para la vida. De ahí el peculiar tono «defensivo» que a ratos preside este escrito, probablemente mucho más interesante en su *pars destruens* (las «desventajas» de la historia para la vida) que en las posibles soluciones aportadas.

[17] «Ya he dicho que este abandono al momento, sin objeto alguno este mecerse en el columpio de la hora presente, de este presente tan adverso a todo lo que no lleva el sello de la utilidad, debía parecer vituperable. ¡Cuán inútiles éramos! ¡Y cuán orgullosos estábamos de ser tan inútiles! [...] No queríamos significar nada, representar nada, no queríamos perseguir ningún fin, queríamos carecer de porvenir, no queríamos ser más que perfectas nulidades cómodamente acostadas en el dintel del presente.» (FES, 1.)

Por último, el balance del ensayo también introducía una temática y una posible primera definición del problema de la decadencia a la luz de una economía de fuerzas, esto es, como una contraposición entre la esterilidad creativa de la cultura historicista y la fertilidad de una cultura trágica e integradora de los elementos históricos y ahistóricos. Siguiendo el magisterio de Goethe, Nietzsche observaba que, midiendo el desarrollo científico con las «necesidades vitales» de un pueblo, una cultura o un individuo, era perfectamente posible, frente al optimismo reinante de la Alemania de la época, la connivencia de un florecimiento inaudito del espíritu científico con una cultura sumida en la barbarie.

Sobre verdad y mentira en sentido extramoral

En el año 1873 Nietzsche escribió el breve pero muy interesante ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Sólo acudiendo a su comienzo, y dejando de lado la ironía sobre Hegel con motivo de una crítica del finalismo y de la idea del progreso continuo, podemos advertir la intención de su autor: un planteamiento del ser humano y de su realidad espiritual y cognoscitiva en continuidad con la realidad natural. «Antiguamente —reflexiona Nietzsche— se intentaba despertar el sentimiento de la soberanía del hombre apelando a su origen divino. Este camino nos está hoy vedado, pues en su entrada hay un mono, con otros animales de aspecto no menos espantoso.» (AU, 49.)

El ensayo representa un intento de reconducir los problemas tradicionales del conocimiento a un escenario menos idealizado y más naturalizado. Tras el darwinismo quedaba abierta esta tarea, y efectivamente Nietzsche la aborda aquí:

> Reintegrar al hombre a la naturaleza, triunfar de numerosas interpretaciones vanas y vaporosas que han sido garabateadas o embadurnadas en el texto primitivo eterno; hacer que, de ahora en adelante, el hombre, endurecido por la disciplina científica adopte, ante el hombre, tal como es hoy, la misma actitud que ante la otra naturaleza. (MBM)

Desde la óptica de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral,* el hombre, en efecto, aparece como animal, como cuerpo, el menos logrado de los animales, el más enfermizo, el más desviado de sus

instintos, aunque, para Nietzsche, con todo, también el «animal más interesante». ¿Simple reduccionismo? En verdad, mucho se ha insistido en el definitivo golpe al primitivo esquema de los dos mundos provocado por Charles Darwin mediante su revolución científica. La nueva pregunta que surgió entonces fue: ¿cómo reconciliar el predominio de la metodología científica con la imagen tradicional y espiritual del hombre? Sin duda, Nietzsche no está muy lejos de esta nueva sensibilidad «naturalista» cuando muestra al inicio del ensayo la nueva escala que se abre al problema del conocimiento:

> «En algún apartado rincón del universo, que centellea desperdigado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales astutos inventaron el conocer» (VM).

Sin embargo, se comprendería mal el ensayo si sólo se viera en él una defensa de una perspectiva biologicista, pues revela más bien su admiración por la visión del devenir en Heráclito: su crítica al finalismo, la «autosuperación» de la vida, esto es, la visión dionisíaca. Desde luego, un punto fundamental de este programa crítico será desbancar esa visión ortodoxa que considera la experiencia del conocimiento primariamente como un asunto «desinteresado». Frente a esta perspectiva, Nietzsche la muestra más bien como un asunto de intercambio de un ser lingüístico y social con el mundo, con el entorno. En el escrito pone de manifiesto, más en concreto, cómo la lógica del lenguaje no corresponde a una conexión con los hechos, sino antes bien a una relación práctica e interesada con el entorno, a la interacción entre el hombre y el mundo. «Toda palabra es un prejuicio.» (CS [HH II], 55) El hombre necesita vivir en sociedad y, para ello, condición ineludible es la existencia, aunque arbitraria, de un acuerdo para hablar, la utilización de un mismo lenguaje.

Es precisamente el continuo uso de este lenguaje lo que nos proporciona un «impulso moral hacia la verdad». En concreto, nuestra competencia moral deriva de nuestra competencia lingüística. Ser «veraz»: obedecer la designación uniforme y obligatoriamente aceptada. Desde esta consideración pragmático-social del lenguaje, Nietzsche ironiza y contrasta la inutilidad de la búsqueda filosófica de la verdad con la utilidad pragmática e instrumental de los usos lingüísticos cotidianos. Sin embargo, esto para él —también para Schopenhauer— no supone un argumento en favor del reconocimiento pragmatista de que la búsqueda de la verdad no difiere de la búsqueda de la felicidad humana, sino que se interpreta más bien como una crítica a la comodidad antropológica: el hombre ignora que, debajo de las inercias y usos lingüísticos, reposa sobre la arbitrariedad, la violencia, la indiferencia de su voluntad de poder, como «pendiente en sueños del lomo de un tigre» (VM). Ya que el hombre, en suma:

> [...] quiere existir [...] de una forma social y gregaria, necesita un tratado de paz [...]. Este tratado de paz, sin embargo, conlleva algo que tiene aspecto de ser el primer paso en la consecución de ese enigmático impulso hacia la verdad. Porque en este momento se fija lo que desde entonces debe ser «verdad», esto es, se inventa una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria. (VM)

La ciencia jovial

La ciencia jovial es una obra luminosa, eufórica. No en vano su subtítulo es *La gaya scienza*. Casi en cualquiera de sus frases «profundidad y petulancia van tiernamente de la mano» (EH, «La ciencia jovial»). Escrita desde una perspectiva en la que la «ciencia» se ha vuelto alegre, Nietzsche insiste en que se trata de una obra que dice sí, profunda, pero a la vez luminosa y benévola:

> «Ciencia jovial»: esta expresión mienta las saturnales de un espíritu que ha resistido, con paciencia, una larga y terrible presión —paciente, rigurosa, fríamente, sin sumisión, aunque también sin esperanza— y que ahora, de repente, queda arrebatado por la esperanza, por la esperanza en la salud, por la embriaguez de la salud. [...] Todo este libro no es otra cosa que una fiesta tras una larga temporada de privación e impotencia; es el júbilo desbordante de la fuerza restablecida, de la creencia, nuevamente despertada en un mañana y en un pasado mañana; el repentino sentimiento y presentimiento de futuro, de próximas aventuras, de mares nuevamente abiertos, de metas de nuevo permitidas, de nuevo creídas. (CJ)

A causa de la relevancia de los temas tratados (la cuestión del *amor fati* y el adelanto del eterno retorno, la muerte de Dios, el problema del nihilismo...), la elegancia de su prosa y su posición decisiva (el li-

bro previo al *Zaratustra*)[18] dentro del conjunto de su obra, *La ciencia jovial* sigue siendo una de las obras más citadas de Nietzsche. Pasajes como el de «El hombre frenético» (125) o el de «El peso más pesado» (341) han sido comentados hasta la saciedad. El propio autor tenía en gran consideración este libro, si bien por otras razones. En una carta del 21 de junio de 1888 a Karl Knortz, por ejemplo, le comenta que, si bien *Más allá del bien y del mal* y la *Genealogía de la moral* son sus obras «más importantes» y las de «mayor trascendencia», *Aurora* y *La ciencia jovial* son «las más personales», las que le eran «más simpáticas».

Por otro lado, si esto no fuera suficiente, Nietzsche considera además la obra como una especie de balance final de su «libre espiritualidad» *[Freigeisterei]*. Así lo manifiesta en una carta a Lou Salomé fechada el 27 de junio de 1882:

> [...] En mí todo es siempre humano, demasiado humano, y mi locura crece al mismo tiempo que mi sabiduría. Esto me recuerda mi *Gaya ciencia*. Las primeras pruebas llegarán el jueves y el sábado por la tarde debe ir a la imprenta la última parte del manuscrito[19]. Estoy ahora muy ocupado en cuestiones lingüísticas extremadamente minuciosas. Las últimas resoluciones que exige el texto precisan una «escucha» muy escrupulosa de las palabras y de las frases. Los escultores califican este último trabajo de *ad unguem* [hasta el último detalle]. Este libro pone fin a la serie de textos que empiezan con «Humano, demasiado humano»; en conjunto se trata de construir una nueva imagen y un nuevo ideal de «librepensamiento».

De ahí que *La ciencia jovial* no sea simplemente el mejor acercamiento al espíritu libre ilustrado, sino una obra, valga la expresión, madura, una recopilación de los intereses temáticos del recorrido intelectual llevado a cabo por Nietzsche desde 1876: la crítica de la ascética moral en los valores epistemológicos, éticos y estéticos y la tarea de la transmutación. Un balance final que, sin embargo, no excluye nuevos desarrollos y perspectivas. El 25 de julio de 1882 escribe a Köselitz haciendo referencia a la composición de la obra: «Sobre este verano se derraman las buenas cosas como si tuviera que celebrar una victoria. Y de hecho: ¡considere usted cómo desde 1876 he sido en distintos aspectos del cuerpo y del alma, más un campo de batalla que un hombre!». Los insalubres aires subterráneos se disipan. Nietzsche quiere, por fin, cuidar de sí mismo.

Ahora bien, ¿por qué el título de *La ciencia jovial*? El mismo Nietzsche manifiesta repetidamente que su intención fue adoptar el punto de vista de los trovadores.

> Las *Canciones del príncipe Vogelfrei,* compuestas en su mayor parte en Sicilia, rememoran explícitamente el concepto provenzal de la «gaya scienza», esto es, esa unidad de cantor, caballero y espíritu libre que hace que aquella maravillosa y temprana cultura de los provenzales se distinga de todas las culturas ambiguas; sobre todo, la última de todas las poesías, «el mistral», una desenfrenada canción de baile en la que —¡con permiso!— se baila por encima de la moral, es un provenzalismo perfecto. (EH, «La ciencia jovial».)

Esta perspectiva será subrayada sobre todo en la segunda edición de la obra. En una carta a Rohde de diciembre de 1882 Nietzsche pone en conexión el título del escrito con la *«gaya scienza* del trovador»:

> En lo que concierne al título *Ciencia jovial,* sólo he pensado en la *gaya scienza* del trovador —de ahí también los versitos. *Die fröhliche Wissenschaft* sería, así pues, la traducción alemana de esta inspiración provenzal. Es más, si cada filosofía es filosofía de un determinado clima, la de *La ciencia jovial* es la propia de un *aire seco:* París, la Provenza, Florencia, Jerusalén, Atenas —estos nombres demuestran una cosa: el genio está *condicionado* por el aire seco, por el cielo puro, es decir, por un metabolismo rápido, por la posibilidad de recobrar una y otra vez cantidades grandes, incluso gigantescas, de fuerza. (EH, «Por qué soy tan inteligente», §2.)

[18] El 7 de abril de 1884 dirá: «Al releer *Aurora* y *La ciencia jovial* encontré, por lo demás, que allí no hay casi ninguna línea que no pueda servir como introducción, preparación y comentario para el ya nombrado *Zaratustra*. Es un hecho que he realizado el comentario antes del texto».

[19] La confección del manuscrito para la imprenta necesitó de la ya acostumbrada ayuda de Köselitz, pero también de Elisabeth, quien dictaba en voz alta lo escrito a mano por su hermano. En carta fechada el 19 de junio de 1882, Nietzsche reclama la usual colaboración de Köselitz y le pregunta cortésmente: «Si Usted me podría (¡no hablo de "querer", mi viejo y fiel amigo!) ayudar en la corrección de *La ciencia jovial* —mi último libro, como supongo—. ¡Sinceridad hasta la muerte!, ¿no es verdad?». Poco después, concretamente el 24 de junio, Nietzsche informa a Overbeck: «Teubner está imprimiendo ya *La ciencia jovial:* Köselitz ayuda en la corrección. La confección del manuscrito para la imprenta fue penosa. ¡Ojalá sea la última vez por muchos años!».

Sea como fuere, Nietzsche se sintió especialmente feliz con la aparición, el 26 de agosto de 1882, de *La ciencia jovial*. Por entonces se encontraba todavía bajo la poderosa fascinación de Lou. Sin embargo, la recepción fue, en términos generales —como ya empezaba a ser costumbre—, algo fría, cosa que en cierto modo no era sorprendente. Después de haber eliminado todas esas «sombras divinas» que aún se ciernen sobre nuestros valores culturales —libro III—, Nietzsche emprende su labor más ambiciosa: bosquejar una nueva ética de sí. De ahí que para su autor, el libro IV, su *Sanctus Januarius,* fuese algo más que el libro IV de *La ciencia jovial*. Una vez aparecida la obra, Nietzsche no se cansa de preguntar a sus amigos qué impresión les había causado el libro IV. Véase, por ejemplo, la carta escrita a Paul Rée (1 de septiembre de 1882):

> ¿Tiene la *Ciencia jovial* en sus manos, *el más personal* de todos mis libros? Habida cuenta de que todo lo que es muy personal reviste unas características cómicas [lo mismo dice a Burckhardt en agosto de 1882], espero, en realidad, un efecto «alegre». ¡Lea, pues, *Sanctus Januarius* en ese contexto! Allá encontrará toda mi moral privada, la suma de mis condiciones de existencia que sólo prescriben un debe, en el caso de que me *«quiera a mí mismo»* [...]. Que todo cuanto ocurra le resulte provechoso, todos los días sagrados y todos los hombres divinos, como lo son para mí.

Ciertamente, ni sus amigos ni sus escasos lectores comprendieron exactamente lo que Nietzsche buscaba con su *Sanctus Januarius:* ofrecer una máscara nueva, una especie de transmutación alquímica ligada a una nueva experiencia gozosa de la subjetividad. Como escribe a Overbeck (carta recibida el 8 de diciembre de 1883):

> La felicidad que figura en *La ciencia jovial* es esencialmente la de un hombre que empieza a sentirse maduro para una gran tarea y que pierde la duda sobre su derecho a realizarla. Por afecto hacia mí lee de nuevo la página 194 y la poesía que hay en la siguiente [Nietzsche se refiere a la última parte del libro III]; por lo demás, el libro entero está lleno de pasajes que dicen «la hora ha llegado». ¡Hagamos antes una pequeña fiesta, cantando y saltando!

Buena parte de ello se refleja en el estilo y contenido del libro. Sin duda, ya el tránsito de las *intempestivas* a *Humano, demasiado humano*

había marcado un momento crucial dentro de esa búsqueda filosófica de «la salud». La insistencia de Nietzsche ahora en presentar esta obra como una victoria de «su naturaleza» frente a sus deudas idealistas expresa el tono general de su discurso: distante, pero a la vez alegre, ligero. Pese a la decisiva relevancia que Schopenhauer y Wagner siguen teniendo como punto de referencia polémico, *La ciencia jovial* es el libro más meridional y probablemente menos alemán de Nietzsche. En el tono de la obra destaca, sobre todo, una obsesiva búsqueda de la luminosidad, de la claridad mediterránea, de la alegría de vivir. De ahí la gran cantidad de metáforas relacionadas con la luz. En este sentido, el descubrimiento en este momento de la *Carmen* de Mérimée-Bizet, casi elevada a símbolo, no es un dato anecdótico. *«Il faut méditerraniser la musique»* [hay que mediterraneizar la música], escribirá más tarde.

En este cambio de sensibilidad apenas cabe observar desesperación, aunque sí una herida que sigue sangrando.[20] De forma directa o indirecta, la alargada sombra de Wagner se cierne sobre gran parte del libro (véanse los aforismos 80, 87, 98, 99, 183, 279, 360 y 370, por citar sólo los más relevantes). Especialmente significativa es la comparación con el *Julio César* de Shakespeare (CJ). ¿Se compara aquí Nietzsche con Bruto? A decir verdad, al despedirse de Wagner, Nietzsche no abraza simplemente la salvación filosófica por el dolor frente a la máscara histriónica y simulada del artista, aunque alcanzar esta autonomía requería un sacrificio trágico distinto al del drama cristiano. Por ello desvirtúa esta separación quien opone el cruel imperativo moral del pensador al goce voluptuoso del histrión. Si en *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* se nos hablaba de «poseer la fuerza de destruir y aniquilar el pasado para poder vivir», cultivando otra naturaleza, en *La ciencia jovial* no se tratará de adoptar una vía muy distinta. Nietzsche identifica a menudo la crítica como una dimensión afirmativa, como un proceso de crecimiento que lucha contra todo aquello que obstaculiza lo que «pretende vivir y afirmarse», ese resto desconocido que pugna por «desarrollarse» dentro de nosotros. Un cambio de la «piel de serpiente» (CJ).

[20] Véase carta a Malwida von Meysenburg (14 de enero de 1889), citada anteriormente en este mismo estudio.

Así habló Zaratustra

Tras la publicación de *La ciencia jovial,* Nietzsche regresa a Génova durante el invierno de 1882. Tras viajar a Santa Margherita y Portofino, del 23 de noviembre al 23 de febrero se establece en Rapallo para seguir trabajando en las notas que no llegó a utilizar en su obra anterior. Baraja incluso la posibilidad de un título: *Mediodía y eternidad,* que enseguida abandonará para centrarse, poseído por una inspiración rayana en la euforia, en un proyecto muy distinto, más «operístico» y literario. En apenas diez días, a comienzos de febrero, redacta el prólogo y el primer libro de la obra que será conocida bajo el título definitivo de *Así habló Zaratustra.* Escribe a Peter Gast:

> Se trata de un libro muy pequeño, cien páginas quizá. Pero sin embargo, es mi mejor libro, y con él me he quitado un enorme peso del alma. No he escrito nada más serio ni más alegre a la vez, y deseo de todo corazón que este color —que no es necesariamente un color mixto— se convierta, cada vez más, en mi color «natural» [...]. Con este libro he penetrado en un nuevo círculo; de ahora en adelante es seguro que seré clasificado en Alemania entre los locos. Se trata de una especie extraña de «sermones morales».

No le faltaba razón. Considerada por muchos la obra más personal y emblemática de Nietzsche, *Así habló Zaratustra* representa, sobre todo, el ambicioso intento del autor de ubicarse en el mismo territorio «competitivo» que la moral cristiana y desde ahí superarla. No es casualidad que por esta razón muchos intérpretes se hayan interesado en el problema del peculiar estatuto discursivo que ofrece el *Zaratustra:* no sólo porque aquí Nietzsche emprende la arriesgada tentativa de crear un nuevo lenguaje liberador para la afirmación de la vida al margen del lenguaje de la moral, la metafísica y el cristianismo, sino también porque tenía la intención de forjar un «nuevo evangelio» y un discurso liberador inédito de la nueva excelencia humana en abierta y reconocida competencia con los «juegos lingüísticos» religiosos tradicionales (los de Pablo, Sócrates o Jesús).

El proceso de composición de la obra siguió varias fases. Tras terminar el libro primero, Nietzsche abandona Génova y viaja a Roma, invitado en casa de Malwida von Meysenbug, donde trabaja en la segunda parte de su *Zaratustra,* que terminará en el verano en Sils-Maria, lugar que resulta decisivo para su trabajo: «Aquí puede uno vivir bien, en esta fuerte y brillante atmósfera, donde la naturaleza es a la vez sorprendentemente afable, solemne y misteriosa; de hecho, no hay lugar que me guste más que Sils-Maria».

El 18 de enero de 1884 concluye el libro tercero, en Niza. Finalmente, tras ciertos contratiempos —su editor está en quiebra y no puede publicar nada más—, Nietzsche decide sacar él mismo la cuarta parte con la ayuda económica de Gersdorff. Finalmente publica unos pocos ejemplares para sus más allegados.

Para comprender el singular estilo, alegórico y críptico, de *Así habló Zaratustra* hay que tener en cuenta que Nietzsche lo destinó a la exposición de la parte más «afirmativa» de su pensamiento, orientada asimismo por el proyecto de enunciar su tesis más decisiva y espinosa: el eterno retorno de lo mismo. Esta nueva posición expresiva tenía a la fuerza que ser muy peculiar. En la medida en que Nietzsche era consciente de que en el propio lenguaje subyacía una metafísica, una moral, una forma de dominio, debía crear un lenguaje capaz de desprenderse en la medida de lo posible de las inercias culturales del resentimiento y del gregarismo; Zaratustra debía hablar de otro modo. En este nuevo discurso se construye una política, una pedagogía y una Ilustración muy diferentes, tanto incluso que no pueden ya apoyarse en las tradicionales normas liberadoras de enunciación procedentes del discurso tradicional de la tradición religiosa cristiana. No es extraño que el 20 de abril de 1883 Nietzsche escriba a su amiga Malwida von Meysenbug: «[...] Es una historia maravillosa: ¡Con ella he desafiado a todas las religiones y creado un nuevo "Libro Sagrado"! Y dicho con toda la seriedad del mundo, es algo tan serio que no importa si en alguna medida incorpora la risa a la religión».

Un buen ejemplo de esta dificultad de enunciación lingüística lo ofrece el importante prólogo de la obra, en el que, al comienzo de su aparición en la ciudad, Zaratustra desciende, habla para todos como pastor pero, ante la inevitable distorsión de su doctrina, la situación le conduce, finalmente, a una nueva modalidad de discurso: «¡No debe convertirse Zaratustra en el pastor o en el perro de un rebaño! Para convencer a muchos de que se aparten del rebaño —para eso he venido. Ya pueden enojarse conmigo el pueblo y los rebaños» (ZA). Y entonces inicia una ascensión que habla no ya «para todos» (de ahí el título: «Un libro para todos y para nadie») ni a «rebaños»

o «muertos», sino a «compañeros de viaje». Esta circunstancia resalta la importancia que Nietzsche daba al prólogo, sobre todo cuando se toman en cuenta sus indicaciones de obligada relectura a los amigos más íntimos.[21]

¿Quién es Zaratustra? ¿Por qué la necesidad de identificarse precisamente con esta figura de carácter profético para expresar esta inédita «buena nueva»? Debe señalarse en primer lugar que en el proceso de las primeras redacciones del decisivo aforismo 125 de *La ciencia jovial,* donde se describen las diferentes reacciones suscitadas por la muerte de Dios, Nietzsche ya había utilizado la figura de Zaratustra, aunque en la redacción final el nombre del sabio persa era reemplazado por el llamado «hombre frenético».

No parece difícil advertir que tras la máscara de Zaratustra se esconden varias de las figuras que habían sido objeto de preocupación de Nietzsche en el pasado: por ejemplo, el *Empédocles* de Hölderlin, el Wotan wagneriano o Prometeo, sobre todo en la versión del escritor romántico Percy Shelley. Si acudimos al propio testimonio de Nietzsche en *Ecce Homo,* la razón de la elección se explica por el hecho de que fue precisamente Zaratustra el primero en introducir en el mundo lo que Nietzsche llamaba el «consuelo metafísico», a saber, ese funesto dualismo moral que distingue entre el bien y el mal. Zaratustra —o Zoroastro para los griegos— fue un profeta iraní que vivió entre los años 700 y 630 a.C., y su mensaje contenía la oposición irreconciliable entre dos espíritus: el del bien *[Spenta manyu]* y el del mal *[Ahra manyu].* Él encarna, pues, el modelo del «primer moralista» al que debe enfrentarse el «primer inmoralista».

> Zaratustra fue el primero en advertir que la auténtica rueda que hace moverse a las cosas es la lucha entre el bien y el mal; la transposición de la moral a lo metafísico, como fuerza, causa, fin en sí, es obra suya. Mas esa pregunta sería ya, en el fondo, la respuesta. Zaratustra creó ese error, el más fatal de todos, la moral; en consecuencia, también él tiene que ser el primero en reconocerlo. No es sólo que él tenga en esto una experiencia mayor y más extensa que ningún otro pensador —la historia entera constituye, en efecto, la refutación experimental del principio del denominado «orden moral del mundo»—: mayor importancia tiene el que Zaratustra sea más veraz que ningún otro pensador. Su doctrina, y sólo ella, considera la veracidad como virtud suprema. Esto significa lo contrario de la cobardía del «idealista», que, frente a la realidad, huye; Zaratustra tiene en su cuerpo más valentía que todos los demás pensadores juntos. Decir la verdad y disparar bien con flechas, ésta es la virtud persa. ¿Se me entiende? La auto-superación de la moral por veracidad, la auto-superación del moralista en su antítesis –en mí– es lo que significa en mi boca el nombre Zaratustra. (EH, «Por qué soy un destino», §3.)

[21] Para esto véase C. P. Janz, *op. cit.,* pág. 307.

En realidad, podrían multiplicarse las citas en las que Nietzsche pone de manifiesto que considera el *Zaratustra* como la síntesis y culminación de todo lo que había hecho hasta entonces: «Tras sus simples y extrañas palabras —escribe a finales de junio de 1883 en una carta a Carl von Gersdorff— está mi más profunda seriedad y toda mi filosofía». Es, no obstante, en su *Ecce Homo* donde Nietzsche se muestra más explícito, también extrañamente eufórico y grandilocuente, sobre el proceso de su creación:

> Esta obra ocupa un lugar absolutamente aparte. Dejemos de lado a los poetas: acaso nunca se haya hecho nada desde una sobreabundancia igual de fuerzas. Mi concepto de lo «dionisíaco» se volvió aquí acción suprema; medido por ella, todo el resto del obrar humano aparece pobre y condicionado. Decir que un Goethe, un Shakespeare no podrían respirar un solo instante en esta pasión y esta altura gigantescas, decir que Dante, comparado con Zaratustra, es meramente un creyente y no alguien que crea por vez primera la verdad, un espíritu que gobierna el mundo, un destino [...]. Antes del Zaratustra no existe ninguna sabiduría, ninguna investigación de las almas, ningún arte de hablar: lo más próximo, lo más cotidiano, habla aquí de cosas inauditas [...]. (EH, «Así habló Zaratustra», §6.)

Si el primer libro se encuentra bajo el signo inequívoco del problema de la muerte de Dios entendido como desafío susceptible de transformar al hombre y enseñarle el horizonte de la transmutación de valores, la segunda parte muestra las dificultades de ese proyecto que se anuncia ya en los diez epígrafes del prólogo: crear frente al «último hombre» la posibilidad del *Übermensch.* De ahí que el tema de la voluntad de poder aparezca en un primer plano. Allí donde en el primer libro se subrayaba la tarea previa de destrucción de los viejos valores —la figura del león que aparece en el capítulo en forma de parábola «De las tres transformaciones»—,

en el segundo se despliega la tarea afirmativa, o, lo que es lo mismo, el paso de la moral a una nueva voluntad ya no recelosa del «sentido de la tierra». La aproximación de Nietzsche al sentido de la tierra supone una maniobra para acercar la ética a sus justos límites humanos, esto es, sin culpabilizar y estigmatizar lo inmanente. Puede entenderse así por qué desarrollar una filosofía más allá del bien y del mal trascendentes supone alcanzar por fin «lo bueno» y «lo malo». «¿Qué es bueno? —Todo lo que eleva en el hombre el sentimiento de poder, la voluntad de poder, el poder mismo en los hombres. ¿Qué es malo? —Todo lo que procede de la debilidad.» (AC)

En la tercera parte se describe el viaje de Zaratustra al mar y se van presentando los diferentes aspectos o reacciones ante la encrucijada que representa la idea del eterno retorno. Finalmente, la cuarta parte, que data del año 1885 y fue escrita por Nietzsche pensando en sus amigos más íntimos, se sale ya en cierto modo de la estructura general y aborda problemas específicos que empiezan a preocupar a Nietzsche a partir de mediados de la década de 1880. En esta cuarta parte la teoría del «hombre superior» brilla como el tema fundamental, un problema que se declina en función de las diversas reacciones de los «personajes conceptuales»: el adivino, los dos reyes, el hombre de la sanguijuela, el mago, el último papa, el hombre más abominable, el mendigo voluntario y la sombra. A través de sus matizadas reacciones frente a la «buena nueva» de Zaratustra, Nietzsche trata de descubrir lo que constituye la ambivalencia del hombre superior: el ser reactivo del hombre, pero también la actividad del hombre como «figura genérica».

Más allá del bien y del mal

Después de la publicación del *Zaratustra,* Nietzsche entra en una nueva fase de su obra. Considera que tras escribir la «parte positiva», queda por exponer ahora la «parte negativa» de su trabajo, y para tal fin utiliza los diversos cuadernos de notas y materiales polémicos que había ido recopilando durante su trabajo entre los años 1881 y 1885, fecha de composición de la cuarta parte de su última obra hasta el momento. *Más allá del bien y del mal* aparece en 1886 como fruto de toda esta reflexión crítica acerca de la moral, el conocimiento, la religión y la situación de crisis de Europa. En su correspondencia Nietzsche subraya así que su nuevo libro «dice las mismas cosas que mi *Zaratustra,* sólo que de una manera diferente, muy diferente».

A la luz de estas preocupaciones se entiende que el 20 de julio de este año, con el libro recién aparecido, escriba a Peter Gast:

> Usted habrá sentido conmigo la dificultad que esta vez representaba para mí el hablar o más bien encontrar el lugar desde el que podía hablar, inmediatamente después del *Zaratustra.* Ahora, empero, en que el libro se halla suficientemente claro ante mí, tengo la impresión de haber superado la dificultad con tanta habilidad como valor. Para poder hablar de un «ideal» hay que crear una distancia y un lugar inferior; aquí me sirvió de excelente ayuda el tipo anteriormente preparado de «espíritu libre» [...].

No en vano el ensayo lleva como subtítulo: «Preludio de una filosofía del porvenir».«Este libro [...] —comenta en *Ecce Homo*— es en todo lo esencial una *crítica de la modernidad,* no excluidas las ciencias modernas, las artes modernas, ni siquiera la política moderna, y ofrece a la vez indicaciones de un tipo antitético que es lo menos moderno posible, un tipo noble, un tipo que dice sí.» (EH, «Más allá del bien y del mal», §2.) Nietzsche entiende que ha de intensificar su tarea de transmutación de los valores y llevarla a la práctica buscando nuevas complicidades, tratando de seducir a los lectores con su causa, captando «seres afines». Se recorta de manera indirecta a este «cruel» trabajo de demolición un tipo de nobleza —Nietzsche insiste mucho en ello— casi inédito.

Como curiosidad, el concepto de superhombre prácticamente desaparece de escena a medida que Nietzsche ahonda en las cuestiones aparecidas en sus libros anteriores. No es casualidad por ello que la vieja figura del «espíritu libre» incorpore ahora de nuevo interesantes nuevos matices, aunque siempre desde el hilo rojo de lo «intempestivo»:

> [...] el libro es una escuela del *gentilhomme,* entendido este concepto de manera más espiritual y *radical* de lo que nunca hasta ahora lo ha sido. Es necesario tener valor en el cuerpo aun sólo para soportarlo, es necesario no haber aprendido a temer [...]. Todas las cosas de que la época está orgullosa son sentidas como contradicción respecto a ese tipo, casi como malos modales, así por ejemplo la famosa «objetividad», la «com-

pasión por todos los que sufren», el «sentido histórico» con su servilismo respecto al gusto ajeno, con su arrastrarse ante *petits faits,* el «cientificismo».

Tras los problemas de la última parte del *Zaratustra,* Nietzsche tendrá dificultades para encontrar un nuevo editor para *Más allá del bien y del mal.* De ahí que se viera obligado a publicarlo en un primer momento de su propio bolsillo.

El libro se divide en nueve secciones. Si en las dos primeras («De los prejuicios de los filósofos» y «El espíritu libre») Nietzsche prosigue su crítica al ideal moral del conocimiento filosófico, en la tercera («El ser religioso») recopila y sintetiza todos sus argumentos utilizados en obras anteriores contra la religión y su falsa superación. Tras la sección cuarta («Sentencias e interludios»), una serie de breves aforismos, la quinta («Para la historia natural de la moral») adelanta la temática de la genealogía. El apartado sexto («Nosotros los doctos»), probablemente el más interesante, supone un elogio de la nueva filosofía del futuro y una lúcida crítica al nuevo cientificismo y su ingenuidad en torno al problema decisivo, según él, del valor. Con las secciones séptima («Nuestras virtudes») y octava («Pueblos y patrias») Nietzsche se siente motivado a intervenir en la agenda temática de su actualidad, así como a subrayar la función de Europa, único horizonte posible de futuro, frente al repunte de los nacionalismos. Finalmente, en el último apartado («¿Qué es aristocrático?») Nietzsche no sólo vuelve a la diferencia existente entre «moral de esclavos» y «moral de los poderosos» o «señores», sino que trata de esbozar la dimensión constructiva de su transmutación valorativa y definir el sentido de nueva propuesta de nobleza espiritual frente a la «vulgaridad» dominante.

La genealogía de la moral

En las obras posteriores al *Zaratustra,* como *Mas allá del bien y del mal* (1886), *El crepúsculo de los ídolos* (1888), *El Anticristo* (1888) o su autobiográfica *Ecce Homo* (1888), se intensifica toda esta discusión crítica y destructiva con los valores o tendencias filosóficas consciente o inconscientemente deudoras de la moral. La inédita vía histórica que persigue Nietzsche no es, sin embargo, la del «empequeñecimiento del hombre». Más bien lo contrario: es justo esta inveterada orientación la que desea impugnar el «alegre mensaje» de su filosofía del futuro.

En *La genealogía de la moral* Nietzsche se lamenta de la incomprensión filosófica general ante el problema de la historia: todos adoptan un punto de vista pasivo, ahistórico y vinculado a la categoría del olvido. Pero la genealogía se opone tanto a la determinación de valores absolutos como a la reducción «naturalista» de los valores conforme a los prejuicios del presente. Es más, para Nietzsche un enunciado invierte o modifica su sentido debido a la alteración de las fuerzas que se producen en las luchas y en las transformaciones sucesivas de los cuerpos. En la historia de un fenómeno existen constantemente nuevas apropiaciones, dominaciones y modificaciones que reajustan y reinterpretan todo lo anterior, oscureciendo o incluso borrando por completo el devenir anterior.

Para entender la peculiaridad estilística de este ensayo, más sistemático y menos aforístico, merece la pena acudir a la reflexión realizada por el propio autor en *Ecce Homo:*

> Los tres tratados de que se compone esta *Genealogía* son acaso, en punto a expresión, intención y arte de la sorpresa, lo más inquietante que hasta el momento se ha escrito. Dioniso es también, como se sabe, el dios de las tinieblas. Siempre hay un comienzo que debe inducir a error, un comienzo frío, científico, incluso irónico, intencionadamente situado en primer plano, intencionadamente demorado. Poco a poco más agitación: relámpagos aislados; verdades muy desagradables se hacen oír desde la lejanía con un sordo gruñido, —hasta que finalmente se alcanza un *tempo feroce* [ritmo feroz], en el que todo empuja hacia delante con enorme tensión. Al final, cada una de las veces, entre detonaciones horribles del todo, una nueva verdad se hace visible entre espesas nubes. (EH, «La genealogía de la moral».)

Estructurada la obra en tres partes, Nietzsche considera los tres tratados como «tres decisivos trabajos preliminares de un psicólogo para una transmutación de todos los valores» y una primera tentativa para desarrollar una «psicología del sacerdote». El tema del primer tratado es la psicología del cristianismo, el análisis del nacimiento del cristianismo desde el prisma del espíritu del resentimiento y no del espíritu ideal, como se ha creído hasta ahora. Nietzsche detecta aquí una gran rebelión contra el dominio de los valores nobles del mundo antiguo.

El segundo tratado ofrece la psicología de la conciencia: ésta ya no es «la voz de Dios en el hombre», sino el instinto de la crueldad que revierte hacia atrás cuando ya no puede seguir desahogándose hacia fuera. La crueldad «es descubierta aquí por vez primera como uno de los más antiguos trasfondos de la cultura con el que no se puede dejar de contar».

El tercer tratado ofrece respuesta a la pregunta de dónde procede el enorme poder del ideal ascético, del ideal sacerdotal, según Nietzsche «el ideal nocivo *par excellence*», toda vez que encarna una voluntad de final, un ideal de *décadence*. No es, desde luego, Dios quien se encuentra detrás de la voluntad de los sacerdotes, sino la «voluntad de nada», un ideal que hasta ahora no ha tenido ningún competidor. De ahí que el hombre prefiera «[...] "querer incluso la nada a no querer"... Sobre todo faltaba un contraideal —hasta Zaratustra. Se me ha entendido [...]» (EH, «La genealogía de la moral»).

Como Nietzsche pone de manifiesto en todo el ensayo, su «genealogía de la moral» se anuncia por tanto como una tentativa de metodología histórica sin precedentes. ¿Qué rasgos definen esta empresa? Frente a los «psicólogos ingleses», enfrascados en la tarea de desenmascarar los ideales «allí donde el orgullo intelectual menos desearía encontrarlo», se nos indica que la genealogía trata de desbrozar un camino realmente histórico. Tampoco parece plausible que la tarea genealógica se identifique con un simple magisterio de la sospecha, una inversión de los valores ideales o una mera destrucción. La inédita vía histórica que busca Nietzsche no es, desde luego, la del «empequeñecimiento del hombre». Más bien lo contrario: es justo esta inveterada y cerril orientación la que desea impugnar su escala genealógica: una dirección curiosamente compartida tanto por idealistas escaldados, como por pesimistas confesos, anticristianos y psicólogos ingleses...

Lo que a Nietzsche le interesa es mostrar cómo, al hilo de la constitución de la «ficción» de la subjetividad moral, surge un nuevo régimen de poder que separa la potencia vital, de «lo que puede». Un hecho que, entre otros factores, imposibilita interesadamente para un tipo humano (el «esclavo») la posible gestión ascética del cuerpo y el poder, que devienen irrelevantes, y erige así un nuevo dispositivo de dominación desde el fomento activo de la impotencia. Si el esclavo triunfa sobre el heroico noble —entendido como figura en la que la potencia aún no está separada de sí misma—, no es por que se enfrente directamente con él y le derrote siguiendo sus reglas de juego, esto es, jugando el juego de la acción, sino porque no sigue, como se verá, las reglas del amo y su aparentemente «generosa» tendencia a despreciar la exclusividad de la lógica subjetiva de la autoconservación. Nietzsche destaca cómo el esclavo es lo suficientemente hábil y astuto para:

1. Desvalorizar el escenario conflictivo —extramoral— de las diversas fuerzas o poderes en liza.
2. Replegarse defensivamente y construir imaginariamente una «ficción» subjetiva en virtud de la cual se valora precisamente la conservación de una situación de fuerza ya existente frente a cualquier expresión afirmativa de la potencia.
3. Culpabilizar desde este «suplemento» espiritual la potencia de quien no se separa o escinde de lo que puede. Por ello: «La rebelión de los esclavos en la moral empieza cuando el resentimiento se toma él mismo creador y da a luz valores: el resentimiento de los seres a los que les está negada la auténtica reacción, la de las obras, y que solamente pueden compensar ese déficit con una venganza imaginaria» (GM, vol. II, pág. 603).

El resentimiento, además, es una construcción imaginaria, una ficción, que se nutre de la incapacidad de la «acción» de negar; representa un ficticio «sí» que nace de la incapacidad de decir «no» o de reaccionar adecuadamente. Es muy importante destacar este punto: el esclavo no sabe ni quiere negar una situación de desigualdad de fuerzas, o siquiera reaccionar ante ella. Dicho de otro modo, el singular «desprecio» nietzscheano hacia la figura del esclavo radica en la incapacidad de éste hacia el acto de despreciar. Esto explica la situación del «último hombre» en el *Zaratustra* o la incapacidad de la figura del asno en la misma obra para «decir sí» adecuadamente. El resentido no es resentido porque guarde algún tipo de desprecio hacia ese elemento real que le desborda, sino porque ante esta situación traumática que le perjudica sólo puede negar de otro modo, indirecta, subterráneamente, desde una construcción ficticia abocada a salvaguardar su impotencia ante los peligros de un «afuera»:

> Mientras que toda la moral noble crece de un triunfante decirse «sí» a sí mismo, la moral de esclavos dice de antemano «no» a todo «fuera», a todo lo «distinto», a todo «no yo»: y este «no» es su obra creadora. Pre-

> cisamente esta inversión de la mirada que pone valores —esta dirección necesaria hacia fuera en vez de hacia sí mismo— forma parte del resentimiento: para surgir, la moral de esclavos siempre necesita primero un mundo contrario y exterior; para actuar de algún modo necesita, fisiológicamente hablando, estímulos externos: su acción es, desde el fondo, reacción. (GM)

Siguiendo esta misma estela interpretativa de naturaleza genealógica, el segundo tratado, titulado «"Culpa", "mala conciencia" y otras cosas afines», arranca de una sugerente problematización: la tesis de la capacidad de olvido como fuerza activa, una cuestión que ya había sido objeto de atención en la «segunda intempestiva». Nietzsche pregunta cómo se le crea una memoria a ese «animal del instante», es decir, al hombre:

> Tengo para mí que la mala conciencia es la profunda enfermedad en la que tuvo que caer el hombre bajo la presión del más fundamental de todos los cambios por los que ha pasado: el cambio que experimentó cuando se encontró atado por las cadenas de la sociedad y de la paz. [...] Con ella se iniciaba la mayor y más inquietante enfermedad, de la que la humanidad no ha sanado hasta la fecha: el hombre pasó a sufrir *del hombre, de sí mismo.* (GM)

La función pastoral del sacerdote judío y su dominio a la luz de su «tipo psicológico» es uno de los temas fundamentales de *La genealogía de la moral*. La figura del sacerdote va asociada a una función a la vez «narcótica» e intensificadora del malestar humano. La «medicación sacerdotal», por otra parte, es objeto de estudio en los dos últimos tratados de *La genealogía de la moral.* Este médico cristiano «trae consigo ungüentos y bálsamo, qué duda cabe, pero para ser médico primero necesita herir, y después, cuando aplaca el dolor producido por la herida, *al mismo tiempo la envenena* [...]» (GM).

Es significativo que Nietzsche utilice una pregunta como encabezamiento del tercer y último tratado de *La genealogía de la moral:* «¿Qué significan los ideales ascéticos?». Aunque se haya identificado a veces la posición del ensayo con una crítica radical al «ascetismo», lo cierto es que Nietzsche sólo critica el «ideal ascético», a saber, la ascesis que, por debilidad e impotencia —es decir, para conservarse y adaptarse a una representación del poder ya dada—, no puede por menos que mostrar resentimiento frente a la voluntad individual.

No resulta difícil comprobar que el objetivo polémico de las afirmaciones nietzscheanas es el ascetismo moral, el cristiano. Es más, la comprensión adecuada de su concepto de «voluntad de poder» depende de esta valoración positiva del ascetismo como capacidad creativa y «renaturalizada» de autoconfiguración, una tesis que se remonta al modelo pagano de la Antigüedad. Posición ésta que se vuelve a situar justo en las antípodas del planteamiento del primer maestro de Nietzsche, Schopenhauer. Si aquél defiende la tarea de llevar a cabo un delicado equilibrio entre virtud, poder y ascesis, éste aboga por una concepción ascética que repudia la avidez volitiva, imbuida de egoísmo. Para Schopenhauer, en pocas palabras, la única libertad de la voluntad está en la posibilidad de no actuar, de abstenerse, en la superación ascética del principio de individuación, la negación radical de la voluntad de vivir. Aquí el ascetismo designa el aniquilamiento intencionado de la voluntad, obtenido por la renuncia de cuanto le agrada y la persecución de todo lo que le desagrada, y por la práctica voluntaria de una vida de penitencia y de flagelación consagrada a una constante mortificación del querer.

El crepúsculo de los ídolos

Durante los años 1887-1888, Nietzsche trabajó intensamente en la preparación de una obra filosófica definitiva que sirviera en cierto sentido de síntesis de su trabajo hasta la fecha. Este intento, para el que barajó también el título de «Transmutación de todos los valores», iba a llamarse en un principio *La voluntad de poder*, pero el proyecto inicial no vio finalmente la luz, por lo que parte de este material terminó siendo utilizado en la redacción definitiva de *El crepúsculo de los ídolos* y *El Anticristo*. Decepcionado por la frialdad con la que se acogían sus escritos, Nietzsche escribe la primera de las obras citadas guiado por la idea de que necesita comunicar de forma más sintética y seductora su «buena nueva». De ahí el esfuerzo, visible en sus páginas, de volver a retomar los viejos problemas de siempre —la figura de Sócrates, la moral, el cristianismo...— de un modo más claro y rotundo, como si se buscara una introducción a su pensamiento. No en vano, en una carta a Peter Gast fechada el 12 de septiembre Nietzsche utiliza las palabras «iniciación» y «aperitivo» para definir la función de su pequeño libro dentro de su plan general de «transmutación de todos los valores».

En un principio, Nietzsche titulará su trabajo *Ociosidad de un psicólogo*, tratando de subrayar el aspecto ligero de su estilo, así como su aproximación «heterodoxa» a algunos temas y autores, pero finalmente se decide por realizar una referencia irónica a la célebre ópera de Wagner. Debe tenerse en cuenta que apostar por un título como *El crepúsculo de los ídolos* en ese preciso momento significa parodiar el mensaje pesimista del romanticismo, así como vislumbrar tras el agotamiento de los viejos valores un nuevo inicio cultural, nuevas esperanzas. Así lo expresa en *Ecce Homo*:

> Este escrito, que no llega siquiera a las ciento cincuenta páginas, de tono alegre y fatal, un demonio que ríe —obra de tan pocos días que vacilo en decir su número—, es la excepción en absoluto entre libros: no hay nada más sustancioso, más independiente, más demoledor, más malvado. Si alguien quiere formarse brevemente una idea de cómo, antes de mí, todo se hallaba cabeza abajo, empiece por este escrito. Lo que en el título se denomina ídolo es sencillamente lo que hasta ahora fue llamado verdad. *El crepúsculo de los ídolos,* dicho claramente: la vieja verdad se acerca a su final. (EH, «El crepúsculo de los ídolos», §1.)

El Anticristo

Como ya se ha apuntado, *El Anticristo* formaba parte, junto con *El crepúsculo de los ídolos,* de un ambicioso proyecto inicialmente titulado *La voluntad de poder*. Sin embargo, poco después Nietzsche abandona esta intención para centrarse en otro empeño que tampoco llegó a buen puerto, *La transmutación de todos los valores*. El primer libro de esta obra debía llamarse *El Anticristo. Intento de una crítica del cristianismo,* y así es como *El Anticristo,* originalmente el primer libro de un proyecto más amplio, se transforma poco a poco en un escrito independiente. A finales de noviembre de 1888 Nietzsche cambia de parecer, como lo atestiguan las cartas a Georg Brandes (20 de noviembre) y a Paul Deussen (26 de noviembre). La crítica del cristianismo adquiere así todo el protagonismo. Paralelamente, *La transmutación de todos los valores* pasa a ser momentáneamente el subtítulo de *El Anticristo.* Más tarde, éste será reemplazado por el definitivo: «Maldición contra el cristianismo». Cabe decir que, aunque el manuscrito fue finalizado por el propio Nietzsche poco antes de su derrumbamiento, el libro como tal no fue publicado hasta 1895.

Las informaciones disponibles indican que Nietzsche comienza a escribir *El Anticristo* en Sils-Maria a primeros de septiembre de 1888 —así lo testifica, por ejemplo, Peter Gast— y, seducido por la magia de Turín, lo termina poco después, a finales de este mismo mes. Ciertamente dispuso de poco tiempo para pulir el escrito y preparar una perfecta copia en limpio dirigida a la imprenta: el hundimiento definitivo que desde 1889 hace de él —ironías del destino— un «idiota» le impide elaborar más el texto. La obra definitiva, irresponsablemente mutilada, aparecerá en 1895, después de que el 8 de enero su fiel amigo Overbeck recogiera el manuscrito en Turín y lo seleccionara de un montón de papeles y notas desperdigadas por el suelo. Si el mensaje de Cristo había sido desfigurado por su discípulo Pablo, el del «nuevo anticristo» no lo va a ser menos.

No obstante, una mirada más atenta descubre que, tras las duras invectivas y su tono a veces desmesurado frente al cristianismo, está en juego la crisis de una determinada jerarquía valorativa, la metafísica. Y una tarea decisiva: la transmutación *[Umwertung]* de los valores. Afrontar el cristianismo como problema implicaba desbordar las fáciles soluciones; exigía una honradez difícilmente conciliable con cualquier tipo de «regreso» religioso tendente a compensar los irreversibles avances de la modernidad, aunque también con toda «superación» ingenuamente atea o «científica». La presentación del cristianismo como un «problema psicológico» subraya esta preocupación decididamente no historicista. A diferencia de *Aurora,* una obra de tono más personal y mesurado, el retorno al problema del cristianismo en *El Anticristo* se justifica en la medida en que Nietzsche no sólo observa la plena vigencia de los ideales ascéticos, sino su incuestionable poder de seducción en la sociedad en crisis de finales del siglo XIX. De ahí que el problema de la modernidad fuera inseparable de la cuestión crítica de los valores cristianos. Enfocar correctamente la cuestión de la *Umwertung,* en cualquier caso, no debía subestimar el peso histórico del cristianismo.

El protagonismo que la noción de *décadence* tiene en la obra alude a este interés. La atmósfera pesimista que Nietzsche observa en derredor es síntoma de un romanticismo que obstaculiza con sus vapores narcóticos la auténtica dimensión del problema. Es posible que el abandono del proyecto inicial de la «transmutación» se debiera a esta obstinada supervivencia del cristianismo en los ideales del presente, una omnipresencia que acentuaba de modo trágico la propia ruptura llevada a cabo por Nietzsche.

CRONOLOGÍA

1844 Friedrich Nietzsche nace el 15 de octubre en Röcken, región de Turingia, en la actual Alemania. Es el primogénito de Karl Ludwig, pastor protestante, y Franziska.

1846 Nace su hermana Elisabeth, de gran influencia en la vida del filósofo.

1849 Muere su padre de posible encefalitis.

1850 Fallece su hermano menor y la familia se traslada a Naumburg.

1858 Empieza a escribir *De mi vida*. Ingresa en la prestigiosa escuela Pforta.

1869 La Universidad de Basilea le ofrece la Cátedra de Lengua y Literatura griegas. Afianza su amistad con Wagner y le rinde numerosas visitas en su villa en el lago de Lucerna.

1871 Inicia la redacción de *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* bajo el amparo intelectual de Wagner y Schopenhauer.

1872 Escribe el ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

1873 Escribe la primera «Consideración intempestiva»: *David Strauss, el confesor y el escritor.* También comienza *La filosofía en la época trágica de los griegos*.

1874 Completa la segunda y tercera «intempestivas»: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* y *Schopenhauer como educador.* Comienza su relación con Paul Rée.

1875 Traba amistad con Heinrich Köselitz (conocido por el seudónimo de *Peter Gast*), quien terminará por convertirse en su ayudante y discípulo.

1876 Publica la cuarta «Consideración intempestiva»: *Richard Wagner en Bayreuth*. Redacta la última versión de su inacabada *La filosofía en la época trágica de los griegos,* obra que nunca llegó a pu-

blicar. Su salud empeora y se ve obligado a renunciar a la docencia. Viaja a Italia y ve a Wagner por última vez.

1878 Publica la primera parte de *Humano, demasiado humano.* Un año después publica *Opiniones y sentencias,* que, junto con *El caminante y su sombra*, conforma la segunda parte de aquel libro.

1881 Publica *Aurora.* Ese mismo mes visita por vez primera Sils-Maria, en los Alpes suizos, lugar al que volverá cada verano hasta caer enfermo.

1882 Intenta proseguir el proyecto originario de *Aurora,* cuya cuarta parte se titulará finalmente *La ciencia jovial*. En Roma conoce a Lou Salomé por medio de Paul Rée.

1883 Publica la primera parte de *Así habló Zaratustra*.

1885 Elisabeth se casa con Bernhard Förster y marchan a Paraguay a crear una comunidad utópica. La salud de Nietzsche empeora.

1886 Publica privadamente *Más allá del bien y del mal.*

1887 Escribe y publica *La genealogía de la moral*.

1888 En pocos meses escribe y publica un gran número de obras: *El Anticristo*, *El caso Wagner*, *El crepúsculo de los ídolos*, *Ecce Homo* y *Nietzsche contra Wagner*.

1889 La salud de Nietzsche muestra signos de empeoramiento, con frecuentes desmayos y signos de enajenación. Ingresado en una clínica psiquiátrica de Basilea, se le diagnostica «parálisis progresiva», como a su padre.

1890 Debido a su situación, Nietzsche pasa al cuidado de su madre en Naumburg. Después de la muerte de Förster, Elisabeth regresa de Paraguay a Alemania. Franziska comienza a crear el Archivo Nietzsche, labor que continuará Elisabeth.

1897 Muere la madre, y Elisabeth se hace cargo del cuidado de Nietzsche. Decide residir en Villa Silberblick (Weimar), lugar donde ya se había trasladado el Archivo Nietzsche, instituido en 1894.

1900 Nietzsche muere el 25 de agosto. Es enterrado junto a sus padres en el cementerio de Röcken.

GLOSARIO

APOLO Y DIONISO *(Apollo und Dionysus)*
Los dioses griegos Apolo y Dioniso son, según Nietzsche, los dos impulsos en lucha permanente que subyacen al modelo insuperable de la tragedia ática. Si Dioniso tiene que ver con lo irregular, lo súbito y cruel, con una «verdad terrible» que desgarra y fragmenta al individuo y su conciencia racional, Apolo encarna la luz y la mesura necesarias para equilibrar el dolor de la mirada dionisíaca.

ETERNO RETORNO DE LO MISMO *(Ewige Wiederkehr des Gleichen)*
Aunque se trata de una hipótesis a veces desarrollada por Nietzsche en términos cosmológicos, la idea del «eterno retorno de lo mismo» tiene sobre todo un significado ético. Al desarrollar esta posibilidad genuinamente experimental Nietzsche aboga por una conciencia modificada del tiempo, aferrada a la inmanencia y sustraída al influjo de todo marco valorativo trascendente. Esta nueva concepción existencial implica una repetición que desborda a la subjetividad moral tradicional y exalta la experiencia del instante.

GENEALOGÍA *(Genealogie)*
Metodología histórica orientada a la crítica de los valores morales, cuyo interés se cifra en el desciframiento de las construcciones ideales como síntomas corporales.

MORAL *(Moral)*
Para Nietzsche, «moral» es todo planteamiento que se siente obligado a combatir y denigrar por principio la realidad más inmediata (los sentidos, el cuerpo, el lenguaje) y a interpretar, por tanto, el devenir como una nulidad que «debe» ser superada, toda vez que no da tes-

timonio de un conocimiento firme y seguro. Este desprecio hacia la sensibilidad y la corporalidad invierte el orden valorativo de la «realidad» hasta el punto de que crea una auténtica estructura trascendental que no es otra que la moral platónico-cristiana.

NIHILISMO *(Nihilismus)*
El problema del nihilismo presenta una doble vertiente. Por un lado Nietzsche entiende por tal expresión el proceso histórico de paulatina «desvalorización» de los valores supremos (verdad, bien, progreso) de la cultura occidental; por otro, el concepto hace referencia a esa contraposición moral entre un «mundo verdadero» y un «mundo aparente» que desprecia la inocencia del devenir y erige dogmáticamente una estructura metafísico-moral nociva para el desarrollo integral y creativo de la vida.

RESENTIMIENTO *(Ressentiment)*
El resentimiento se define por la debilidad a la hora de plantear el problema del valor o, lo que es lo mismo en Nietzsche, del poder. El resentido sólo es capaz de valorar negando y desvalorizando la vida, a saber, desmitificando, rebajando toda posibilidad de recrear y estilizar el poder de cada cual, de gozar de él, de aumentar su fuerza, de exhibir de forma orgullosa nuestras virtudes.

SUPERHOMBRE *(Übermensch)*
El «superhombre» o «ultrahombre» no representa la exaltación aristocrática de un sujeto «soberano» excepcional o, siquiera, una figura que recupera lo «propio» tras el acontecimiento de la muerte de Dios. Se trata más bien de un tipo humano que, consumada la transmutación de los valores, afronta de forma inédita el problema crítico del valor de la vida. Este ejercicio se sitúa más allá del bien y del mal morales, y le acompaña una nueva sensibilidad afectiva y «poderosa» que ya no se avergüenza ni se siente culpable de su voluntad.

VIDA *(Leben)*
Crítico con toda aproximación biologicista, pragmatista o utilitarista a esta dimensión fundamental, Nietzsche entiende por «vida» básicamente un potencial creativo y en continua lucha consigo mismo, el grado de fuerza plástica de un hombre, de un pueblo o de una cultura para crecer por sí misma, «ese poder de transformar y

asimilar lo pasado y extraño, de sanar las heridas, de reemplazar lo perdido, de regenerar las formas destruidas».

VOLUNTAD DE PODER *(Wille zur Macht)*
Surgido como contrapunto polémico de los planteamientos del ascetismo moral cristiano, el concepto de «voluntad de poder» alude a una dimensión creativa, autoformativa y jovial de la voluntad hasta ahora no problematizada que permite una reevaluación de los problemas filosóficos tradicionales.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

EDICIONES DE OBRA COMPLETA

Werke. Compiladas por Karl Schlechta, Múnich, C. Hanser, 1960, 3 tomos.

Werke. Compiladas por G. Colli y M. Montinari, Berlín, Walter de Gruyter, 1975 y sigs., 30 tomos. *Kritische Studien Ausgabe* (KSA), Deutscher Taschenbuch Verlag-de Gruyter, Múnich-Berlín, 1980, 15 tomos.

La *Correspondencia* se encuentra en la edición *Sämtliche Briefe,* Kritische Studienausgabe in 8 Bände [edición crítica en 8 tomos], Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Nueva York-Múnich, W. de Gruytier, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986, sucesivas ediciones. En cuanto a los *Escritos de Juventud:* Friedrich Nietzsche, *Frühe Schriften 1854-1869,* Herausgegeben von Hans Joachim Mette, Carl Koch und Karl Schlechta, 5 Bände [en 5 tomos], Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994.

TRADUCCIONES

El Anticristo [introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual], Madrid, Alianza, 1974.

El Anticristo. Maldición contra el cristianismo [traducción y notas de Germán Cano], Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

Así habló Zaratustra [introducción, trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual], Madrid, Alianza, 1972.

Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie [trad. y notas de José Rafael Hernández Arias], Madrid, Valdemar, 2005.

Aurora [trad. de Genoveva Dieterich], Barcelona, Alba Editorial, 1999.

La ciencia jovial [La gaya scienza] [trad. y notas de Germán Cano], Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
La gaya ciencia [trad. de José Mardomingo, prólogo de Agustín Izquierdo], Madrid, Edaf, 2002.
Consideraciones intempestivas I: David Strauss, el confesor y el escritor [introducción, trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual], Madrid, Alianza, 1988.
Crepúsculo de los ídolos [introducción, trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual], Madrid, Alianza,1973.
El crepúsculo de los ídolos o: Cómo se filosofa con el martillo [trad. y notas de José Mardomingo], Madrid, Edaf, 2002.
De mi vida, escritos autobiográficos de juventud, (1856-1869) [trad. y notas de Luis Fernando Moreno Claros], Madrid, Valdemar, 1997.
Ecce homo [introducción, trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual], Madrid, Alianza, 1971.
La filosofía en la época trágica de los griegos [trad. y notas de Luis Fernando Moreno Claros], Madrid, Valdemar, 1998.
La genealogía de la moral [introducción, trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual], Madrid, Alianza, 1972.
La genealogía de la moral. Un escrito polémico [trad. y notas de José Mardomingo], Madrid, Edaf, 2006.
Humano, demasiado humano I y II, [trad. de Alfredo Brotons Muñoz, introducción de Manuel Barrios Casares], Madrid, Akal, 1996.
Más allá del bien y del mal. Preludio para una filosofía del futuro [trad. y notas de Carlos Vergara], Madrid, Edaf, 1979.
Más allá del bien y del mal [introducción, trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual], Madrid, Alianza, 1983.
El nacimiento de la tragedia [introducción, trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual], Madrid, Alianza, 1973.
El nacimiento de la tragedia o: Helenismo y pesimismo [trad. y notas de Germán Cano], Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
Nietzsche contra Wagner —contiene *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*— [trad. de José Luis Arántegui, prólogo de Begoña Lolo], Madrid, Ediciones Siruela, 2002.
Schopenhauer como educador [trad. y notas de Luis Fernando Moreno Claros], Madrid, Valdemar, 1999.
Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II intempestiva] [trad. y notas de Germán Cano], Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
Sobre verdad y mentira en sentido extramoral [trad. Joan Llinares Chover] en *Nietzsche. Antología* [trad. de Joan Llinares Chover y Germán Meléndez Acuña], Barcelona, Ediciones Península, 2003.

Poesía

Poesía completa (1869-1888) [edición y trad. de Laureano Pérez Latorre], Madrid, Trotta, 1998.

Lecciones y conferencias

El culto griego a los dioses [estudio preliminar, traducción y notas de Diego Sánchez Meca], Madrid, Aldebarán, 1999.
Sobre el porvenir de nuestras escuelas [trad. de Carlos Manzano], Barcelona, Tusquets, 2000.

Selecciones de aforismos y fragmentos póstumos

Aforismos [trad., selección y prólogo de Andrés Sánchez Pascual], Barcelona, Edhasa, 1994.
Fragmentos póstumos, 4 vols., [trad. de Juan Luis Vermal y Joan Llinares Chover, edición de Diego Sánchez Meca], Madrid, Tecnos, 2007-2010.
Reflexiones, máximas y aforismos [edición de Luis Fernando Moreno Claros], Madrid, Valdemar, 2001.

Correspondencia

Correspondencia I (Junio 1850-Abril 1869) [trad. de Luis Enrique Santiago Guervós], Madrid, Trotta, 2005.
Correspondencia II (Abril 1869-Diciembre 1874) [trad. de José Manuel Romero Cuevas y Marco Parmeggiani], Madrid, Trotta, 2007.
Correspondencia III (Enero 1875-Diciembre 1879) [trad. de Luis Enrique de Santiago Guervós], Madrid, Trotta, 2009.

OBRAS SOBRE NIETZSCHE

ANDREAS-SALOMÉ, L., *Friedrich Nietzsche en sus obras,* Barcelona, Minúscula, 2005.
BARRIOS, M., *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de* El nacimiento de la tragedia, Sevilla, Suplementos *ER*, 1993.
____ , *La voluntad de poder como amor,* Barcelona, Del Serbal, 1990.

BATAILLE, G., *Sobre Nietzsche*, Madrid, Taurus, 1979.
BURGOS DÍAZ, E., *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, 1993.
CANO, G., *Nietzsche y la crítica de la modernidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
_____, *Como un Ángel frío: Nietzsche y el cuidado de la libertad,* Valencia, Pre-Textos, 2000.
COLLI, G., *Después de Nietzsche*, Barcelona, Anagrama, 1988.
DELEUZE, G., *Nietzsche y la filosofía,* Barcelona, Anagrama, 1986.
_____, *Nietzsche,* Madrid, Arena, 2006.
FINK, E., *La filosofía de Nietzsche,* Madrid, Alianza, 1973.
FOUCAULT, M., *Nietzsche, Freud y Marx*, Barcelona, Paidós, 2001.
_____, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 1977.
HABERMAS, J., *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, Madrid, Tecnos, 1982.
HEIDEGGER, M., *Nietzsche*, Barcelona, Destino, 1999.
JANZ, C. P., *Nietzsche*, 4 vols, Madrid, Alianza, 1981-1985.
KLOSSOWSKI, P., *Nietzsche y el círculo vicioso,* Barcelona, Seix Barral, 1972.
LÖWITH, K., *De Hegel a Nietzsche*, México, Editorial Sudamericana, 1969.
MANN, T., *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Barcelona, Alianza, 2008.
MONTINARI, M., *Lo que dijo Nietzsche,* Barcelona, Salamandra, 2003.
MOREY, M., *Friedrich Nietzsche. Una biografía*, Barcelona, Archipiélago, 1993.
ROSS, W., *Friedrich Nietzsche: El águila angustiada. Una biografía,* Barcelona, Paidós, 1994.
SAFRANSKI, R., *Nietzsche, biografía de su pensamiento,* Barcelona, Tusquets, 2001.
SAVATER, F., *Idea de Nietzsche*, Barcelona, Ariel, 1995.
VATTIMO, G., *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Barcelona, Península, 1985.
_____, *Introducción a Nietzsche*, Barcelona, Península, 1987.
VERMAL, J. L., *La crítica de la metafísica en Nietzsche*, Barcelona, Anthropos, 1987.

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA
O HELENISMO Y PESIMISMO

Traducción y notas de
GERMÁN CANO

NOTA DE TRADUCCIÓN

Para las notas se ha tenido muy en cuenta el ilustrativo y exhaustivo estudio de Barbara von Reibnitz: *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsches «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik»* (Stuttgart, Metzler, 1992), así como las ediciones ya existentes en otros idiomas. También se ha consultado la edición inglesa de Raymond Geuss y Ronald Speirs: *The Birth of Tragedy and Other Writings* (Cambridge, Cambridge University Press, 1999); y la de Peter Pütz: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Múnich, Goldmann Verlag, 1999).

ENSAYO DE AUTOCRÍTICA[1]

I

Sea cual sea la cuestión que subyace en el fondo de este libro problemático, no puede menos de ser una de primera fila y de alto valor excitante, más aún, profundamente personal. Testimonio de ello es la época en que surgió, *a pesar de* la cual surgió: la agitada época de la guerra francoalemana de los años 1870-1871. Mientras los fragores de la batalla de Worth[2] se extendían sobre Europa, ese hombre meditabundo y amante de enigmas al que le tocaba en suerte la paternidad de este libro, embebido en meditaciones y enigmas, y, por consiguiente, muy preocupado y despreocupado a la vez, ponía por escrito en un rincón de los Alpes[3] sus pensamientos sobre los *griegos*... el meollo

[1] Pese a que la primera edición de la obra data del 2 de enero de 1872 (Leipzig, ed. E. Fritsch) Nietzsche añade en agosto de 1886 (fecha de la publicación de *Más allá del bien y del mal* y dieciséis años después de la primera edición) este sabroso prólogo. Asimismo, ya en la segunda edición de la obra, julio de 1874, modifica significativamente el título originario de *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* por *El nacimiento de la tragedia. O Helenismo y pesimismo* para subrayar sin ambigüedades que su gran problema es *la superación [Überwindung] del nihilismo*. En EH («El nacimiento de la tragedia», § 1) se dice: «[...] no se oyó lo que de valioso encerraba en el fondo ese escrito. "Helenismo y pesimismo" habría sido un título menos ambiguo; es decir, la primera enseñanza acerca de cómo los griegos acabaron con el pesimismo; de con qué lo *superaron* [...]».

[2] En esta ciudad situada en el «Bajo-Rin» tuvo lugar el 6 de agosto de 1870 la batalla entre las tropas prusianas y francesas. Para la gestación de la obra, *vid.* estudio introductorio.

[3] El 30 de julio de 1870 Nietzsche abandona Tribschen para viajar a Maderanertal en el cantón Uri. Nietzsche trabaja en este momento en su ensayo «La visión dionisiaca del mundo». Entre agosto y septiembre de este año se alista como enfermero voluntario. Las batallas en Metz tienen lugar el 14, 16 y 18, 31 de agosto

del libro sorprendente y poco accesible del cual rinde cuentas este tardío prólogo (o epílogo). Pasadas algunas semanas, todavía seguía bajo los muros de Metz, incapaz de desembarazarse de los interrogantes que él mismo había suscitado en torno a la presunta «serenidad» de los griegos y el arte griego.[4] Interrogantes que siguieron asediándole hasta que, finalmente, en ese mes de profunda tensión en el que se discutía en Versalles[5] acerca de un tratado de paz, también terminó alcanzando la paz consigo mismo; de este modo, mientras se curaba lentamente de una enfermedad contraída en el campo de batalla, terminó constatando en sí mismo la existencia de «El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la *música*». ¿De la música? ¿Música y tragedia? ¿Griegos y música de tragedia? ¿Los griegos y la obra de arte del pesimismo? ¿Los griegos, el tipo más logrado de hombre hasta la fecha, el más bello, el más envidiado, el que más seduce a vivir? ¿Cómo?, ¿fueron precisamente ellos los que *tuvieron necesidad* de la tragedia y, más aún, del arte? ¿Qué fin tenía, pues, el arte griego?...

Dicho esto, puede adivinarse en qué lugar se colocaba el gran signo de interrogación acerca del valor de la existencia. ¿Es el pesimismo *necesariamente* un signo de decadencia, de degeneración, de fracaso, de instintos cansados y debilitados, como ya fue en los indios y, como parece a todas luces, en todos nosotros, los hombres «modernos» y europeos? ¿Existe un pesimismo propio de la *fortaleza*? ¿Una predisposición intelectual a la dureza, al horror, al mal, al hecho enigmático de existir, que hunde sus raíces en una salud desbordante, en una existencia *plena*? ¿Existe tal vez un sufrimiento derivado de ese mismo exceso de plenitud? ¿Una valentía experimental intrínseca a la mirada más acerada, esa misma que *exige* lo

y 1 de septiembre. El 27 de octubre se produce la capitulación del ejército francés. Muy probablemente Nietzsche participó en la última confrontación.

[4] La crítica a la *Heiterkeit* era uno de los objetivos de la obra, como se ve, entre otros muchos fragmentos, en KSA, VII, 3 [71], 7 [162] y, sobre todo, en el borrador del prólogo a Wagner: VII, 11 [1]. «El carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas —afirma Winckelmann, en cambio— es el de una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión. Así como las profundidades del mar permanecen siempre en calma por muy furiosa que la superficie pueda estar, también la expresión en las figuras de los griegos revela, en el seno de todas las pasiones, un alma grande y equilibrada» (cit. en V., Bozal, «J. J. Winckelmann», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías estéticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000, pág. 153).

[5] La firma del tratado entre Bismarck y los franceses tuvo lugar el 26 de febrero de 1871.

terrible como enemigo, el digno enemigo con el que uno mide sus fuerzas, y gracias al cual aprende a saber qué es «el miedo»?[6] ¿Qué significado posee, justo en la mejor época, la más poderosa y más valiente de los griegos, el mito *trágico*? ¿Y el fenómeno monstruoso de lo dionisiaco? ¿Cuál es el significado de esa tragedia nacida de sus entrañas y, paralelamente, de aquello que causó su muerte: el socratismo de la moral, la dialéctica, la autosuficiencia y la serenidad del hombre teórico? ¿Cómo? ¿Acaso este socratismo no podría ser precisamente un signo de decadencia, de cansancio, de enfermedad, de instintos en proceso de descomposición anárquica? Y la «serenidad helénica» tan idiosincrásica de la Antigüedad tardía... ¿no sería un crepúsculo? ¿Acaso la voluntad epicúrea *contra* el pesimismo no sería más que la precaución del que sufre? Y por lo que respecta a la ciencia como tal, nuestra ciencia... sí, ¿qué significado tendría en general, vista como síntoma de la vida, toda la ciencia? ¿Para qué, o peor aún, *de dónde* procede, toda ciencia? ¿Cómo? ¿Acaso el cientificismo no es otra cosa que miedo, una huida del pesimismo, un sutil modo de defenderse de... la *verdad*.. y hablando moralmente, algo así como una cobardía y una insinceridad; hablando inmoralmente, una astucia? ¡Oh Sócrates, Sócrates! ¿Fue quizás éste tu secreto? ¡Oh irónico misterioso! ¿Tal vez fue ésta tu... ironía?...[7]

2

Lo que en esa época logré aferrar fue algo terrible y peligroso: un problema con cuernos; no necesaria y precisamente un toro salvaje:[8] en

[6] En la obra homónima de Wagner, el personaje de Siegfried, trasunto del anarquista Bakunin, desconociendo qué es el miedo, marcha, decidido, en pos del aprendizaje de esta experiencia. Nietzsche criticará que, tras la seducción schopenhaueriana, Wagner renuncie en la tetralogía, del todo decepcionado, a la otrora dimensión revolucionaria del héroe, impregnada aún del *pathos* de los jóvenes hegelianos de izquierda (Bakunin) y del mensaje censualista feuerbachiano. La opinión de que Wagner no aprendió a tener miedo también aparece en CW, § 3. *Vid.* también la nota 227.

[7] Este texto se entiende mejor a la luz de MBM, § 191. La falsedad de Sócrates radica en que, pese a percatarse de la irracionalidad última de su posición moral, se dio por satisfecho autoengañándose *cínicamente*. *Cf.* también la interesantísima mirada retrospectiva al problema al hilo del resentimiento en CI, «El problema de Sócrates».

[8] Los cultos órficos representaban a Dioniso bajo la figura de un toro (obligado a

cualquier caso, sí un problema *nuevo*; hoy diría: el *problema de la ciencia* como tal, de la ciencia comprendida por vez primera como una dimensión problemática, cuestionable. Pero el libro sobre el que yo a la sazón descargaba mi coraje y desconfianza juveniles —¡qué libro tan *imposible* tenía que ver la luz desde una tarea tan adversa a las tendencias de la juventud!—[9] no nacía más que de experiencias personales prematuras y demasiado verdes, experiencias que, rayando en el límite de lo comunicable, anidaban en el terreno del arte... Pues el problema de la ciencia carece de solución en el terreno de la ciencia. Quizás un libro destinado asimismo a artistas dotados adicionalmente de capacidad analítica y comparativa (es decir, para un tipo especial de artistas, que habría que buscar y que ni siquiera empezaría a buscar...);[10] un libro repleto de innovaciones psicológicas y de secretos de artista, en cuyo trasfondo hay una metafísica de artista; una obra de juventud, repleta de valor y de melancolía juveniles, independiente, obstinadamente personal incluso cuando parece doblegarse a una autoridad o a una veneración personal; en pocas palabras —y entendiendo esta expresión en su peor sentido— una obra primeriza que, pese a su problemática senil, adolece de todos los defectos de la juventud, sobre todo, de «excesiva extensión», de *Sturm und Drang*[11] tempestad y empuje. Y, sin embargo, por otra parte, a la vista del éxito obtenido (particularmente ante ese gran artista al cual el libro se dirigía a modo de diálogo: Richard Wagner), un libro *acreditado*, quiero decir, un libro que, en cualquier caso, satisfizo a lo «mejor de su tiempo».[12] Ya simplemente por este hecho debería haber sido tratado con cierto respeto y discreción; a pesar de ello, no quisiera ni mucho menos reprimir cuán desagradable me resulta hoy; y qué extraño aparece, dieciséis

aparecer así para librarse de los Titanes), pero Nietzsche juega también con el significado de la expresión en los dilemas lógicos.

[9] Para comprender la crítica nietzscheana a la «juventud» del escrito, ha de acudirse a EH, «Humano demasiado humano» § 2, donde se ve con claridad en qué medida el cuerpo joven, por inexperiencia y pletórica vitalidad —no se siente aún *en falta*—, no es capaz todavía de filosofar realmente desde la enfermedad que es toda vida sin recaer en el romanticismo o el *pathos*.

[10] La excepcionalidad de la experiencia dionisiaca es incompatible en TRA con la comunicación: «La esencia del arte dionisiaco consiste fundamentalmente en su falta de consideración a un oyente: el alucinado servidor de Dioniso [...] sólo será entendido por sus semejantes» (KSA, VII, 12 [1]).

[11] Como es conocido, la expresión *Sturm und Drang* hace referencia al movimiento romántico alemán surgido en la década 1760-1770. La paulatina distancia de Nietzsche respecto a las «tempestad y el empuje» es evidente a partir de HH.

años después, a unos ojos más viejos, cien veces más exigentes, aunque en absoluto por ello más fríos o más extraños a esa misma tarea que este osado libro se atrevió a arrostrar por primera vez: contemplar *la ciencia desde la óptica del artista, mas el arte desde la óptica de la vida...*

3

Hoy me parece, lo diré una vez más, un libro imposible; lo considero mal escrito, pesado, molesto, salpicado de imágenes rabiosas y caóticas; sentimental, aquí y allá empalagoso hasta el afeminamiento;[13] irregular en el *tempo*; privado de toda voluntad por lograr claridad lógica; muy convencido, y, por esta razón, eximido de aportar demostraciones, por no decir receloso ante la conveniencia de demostrar algo, como si fuera un libro escrito para iniciados; una suerte de «música» dirigida a aquellos que, una vez recibida su bendición, se sienten ligados desde el principio por el lazo común de experiencias artísticas inusuales; un signo de reconocimiento entre hermanos de sangre *in artibus* [en temas artísticos]; un libro orgulloso y alucinado que excluía de antemano, incluso más que al «pueblo», al *profanum vulgus*[14] de los «cultos», pero que, como ha demostrado y sigue demostrando su influencia, también tenía que ser lo suficientemente hábil para ser capaz de buscar a sus cómplices de alucinación y seducirlos hacia nuevas sendas secretas y pistas de baile. Aquí hablaba en cualquier caso —algo que se reconoció con curiosidad, pero también no sin repulsa— una voz *extraña*, el discípulo de un «dios descono-

[12] *Cf.* Schiller (prólogo al *Wallenstein*, líneas 48 y sigs.): «Granjéase así, de antemano, la eternidad del nombre; que quien satisfizo lo mejor de su época, para todas las épocas vivió» (trad. castellana modificada de *Teatro Completo*, trad. Cansino Assens y M. Tamayo, Madrid, Aguilar, 1973, pág. 542). En OS (HH), § 103 Nietzsche da un giro de tuerca más a esta reflexión.

[13] Esto es, no «viril» en el sentido griego. En OS (HH), § 134, por ejemplo, se aclara el sentido de esta acusación en un contexto decididamente antirromántico y antiwagneriano. Aquí: «femenino» es sinónimo de falta de equilibrio y mesura, algo teatral, efectista, un movimiento acuático del alma que gusta del «flotar» y «nadar» y de los medios marítimos, no terrestres.

[14] *Odi et profanum vulgus et arceo*: «Rechazo al profano vulgo y lo mantengo alejado»: primera de las seis odas, llamadas «Romanas», en las que Horacio emprende la tarea de crítica moral de Roma a partir de la necesidad de la restauración de las *mores maiorum* —las costumbres de los antepasados—, dentro del programa de regeneración del principado de Augusto, que él combina con las éticas filosóficas imperantes en su momento, la estoica y la epicúrea.

cido»,[15] que en ese momento, ataviado con la capucha[16] del erudito, se ocultaba bajo la pesantez[17] y la morosidad dialéctica del alemán, por no decir bajo la mala educación del wagneriano; había aquí un espíritu ahíto de necesidades extrañas y aún no articuladas en lenguaje alguno, una memoria henchida de interrogantes, experiencias, secretos ocultos, a los cuales se añadía, como un problema nuevo, el nombre de Dioniso; aquí hablaba —así se dijo con cierto recelo— algo así como un alma mística, casi un alma «menádica»,[18] que, fatigada y arbitrariamente, como dudando entre comunicarse u ocultarse, balbuceaba una extraña lengua. Sí, esta nueva alma habría debido *cantar*... ¡y no hablar! ¡Ay, cuánto lamento no haberme atrevido a expresar lo que a la sazón tenía que decir como poeta! ¡Tal vez lo hubiera podido hacer! ¡Cuando menos como filólogo...! Pues para los filólogos en este terreno está casi todo por descubrir y exhumar. Sobre todo, el problema de que aquí subyace un problema; y de que, mientras no tengamos respuesta a la pregunta «¿qué es lo dionisiaco?», los griegos seguirán siendo absolutamente incomprensibles e inimaginables...

4

Sí, ¿qué es lo dionisiaco? En este libro se brinda una respuesta a esta pregunta; quien habla aquí es alguien «avezado» en la materia, un

[15] En el marco del continuo diálogo nietzscheano con la cruz cristiana, especialmente paulina, y su visión existencial, no debe pasarse por alto esta referencia al «Dios desconocido». *Cf. Hechos de los apóstoles*, 17, 23: «Puesto en pie Pablo en medio del Areópago, dijo: "Atenienses, veo que sois sobremanera religiosos, porque al pasar y contemplar los objetos de vuestro culto he hallado un altar en el cual está escrito: 'Al Dios desconocido'. Pues éste que sin conocerle veneráis es el que yo os anuncio"» (*Sagrada Biblia*, eds. Nácar-Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1960).

[16] Nietzsche, quien no se cansa en insistir en la sangre religiosa, concretamente protestante, que corre por las venas de la filosofía alemana, llama la atención aquí sobre la vena ascética y medieval de la disciplina escolar.

[17] «En la mayoría de los eruditos existe un impulso lujoso a aprender. ¿Quién aún quiere llegar a ser un erudito? ¿Quién quiere aún pensar e investigar para actuar? Sobrepeso de los ponderables eruditos: se hunden cada vez más en el fondo: Hay que ir cuarenta días al desierto: y adelgazar.» (KSA, VII, 5[85].)

[18] En el siglo VI a.C. se introduce un culto «bárbaro» en Grecia en el que mujeres delirantes llamadas ménades, bacantes o tíadas peregrinaban por la noche al florecer la primavera hacia las montañas devorando animales crudos a su paso. *Vid.* nota 45.

iniciado y discípulo de su dios. Puede que hoy fuera más precavido y menos elocuente a la hora de hablar de un problema psicológico tan complicado como el del origen de la tragedia entre los griegos. Una cuestión fundamental es la relación del griego con el dolor, su grado de sensibilidad —¿permanece este grado de sensibilidad inalterable? ¿O da un vuelco?—, a saber, la cuestión de saber si su creciente *deseo de belleza*, de fiestas, de diversión, de cultos nuevos, hunde sus raíces en la carencia, la privación, la melancolía, el dolor. Y suponiendo que esto fuera el caso —y Pericles (o Tucídides) nos lo da a entender en su gran discurso fúnebre—,[19] ¿de dónde surgiría, pues, el deseo opuesto y temporalmente previo, el *deseo de lo feo*, esa buena e inflexible voluntad de los helenos primitivos hacia el pesimismo, hacia el mito trágico, hacia la representación de todo lo terrible, malo, misterioso, destructor o fatídico existente en el fondo de la existencia? ¿De dónde habría surgido, pues, la tragedia? ¿Tal vez del *placer*, de la fuerza, de una salud rebosante, de un exceso de plenitud? ¿Y qué sentido posee, pues, a la luz de una interrogación fisiológica, ese delirio particular del que procede tanto el arte trágico como el arte cómico: el delirio dionisiaco? ¿Cómo? ¿Es que acaso este delirio no es necesariamente un síntoma de degeneración, de decadencia, de una cultura crepuscular? ¿Existen tal vez —una pregunta para psiquiatras— neurosis propias de la *salud*?, ¿de la juventud de los pueblos, de su fase juvenil? ¿A qué

[19] El «discurso fúnebre», *lógos epitáphios*, es el nombre que se da al discurso de Pericles en el funeral de los primeros caídos del bando ateniense en la guerra del Peloponeso, que enfrentó a Atenas y a Esparta entre los años 431 y 410 a.C. Tucídides (*cf. Historia de la guerra del Peloponeso*, Libro II, 35-46) expone a través de Pericles, en una obra maestra de oratoria política, la ideología de la democracia y el imperialismo atenienses: la preocupación exclusiva de Atenas por la belleza entendida como la adecuación perfecta entre virtud privada y pública, entre los ciudadanos y la *polis* en la que habitan (sus ritos, sus edificios, sus instituciones). Atenas aparece, en boca de Pericles, como la única ciudad realmente civilizada de toda Grecia, la única en la que se aúnan plenamente la libertad y responsabilidad ciudadanas, la única en la que los ciudadanos participan orgánicamente en la vida de la *polis*. Merece la pena recordar que en la época de Pericles comienza la construcción de la Acrópolis de Atenas, tal y como ahora la conocemos: el Partenón, los Propíleos, el Teatro de Dioniso, el Erecteion, es decir, el arte se hace eminentemente político, propagandístico, está al servicio de lo público, como se evidencia en el friso continuo de las Panateneas que adornaba los laterales exteriores del Partenón: el pueblo en masa (la *pólis*), en todas sus categorías sociales, acude a ofrecer un manto a la diosa patrona Atenea. El *lógos epitáphios*, obra maestra de la oratoria política, ofrece así una justificación de la guerra como resultado necesario del odio y la envidia que despiertan la belleza de Atenas y su democracia en sus mediocres y bárbaros vecinos.

apunta esa síntesis de dios y de macho cabrío existente en el sátiro? ¿En razón de qué experiencia particular, de qué impulso, tuvo el griego que imaginarse al alucinado dionisiaco y al hombre primitivo como sátiro? Y en lo que concierne al origen del coro trágico, ¿existieron tal vez en esos siglos marcados por el florecimiento del cuerpo griego, en los que el alma griega bullía de vitalidad, entusiasmos endémicos, visiones y alucinaciones comunicadas a comarcas enteras, a congregaciones enteras reunidas en torno al culto? ¿Cómo? ¿Y si los griegos, precisamente en el punto culminante de su juventud, hubiesen tenido una voluntad orientada *hacia lo* trágico y hubiesen sido pesimistas? ¿Y si precisamente hubiera sido el delirio, por utilizar la expresión platónica, la portadora de los *más grandes* beneficios sobre la Hélade?[20] ¿Y si, por otra parte e inversamente, los griegos, justo en la época de más disolución y decadencia, se hubiesen convertido en seres cada vez más optimistas, más superficiales, más comediantes, y también más ávidos de lógica y dispuestos a racionalizar el mundo, por tanto, igualmente más «serenos» y más «científicos»? ¿Cómo? ¿Y si acaso, a pesar de todas las «ideas modernas» y de los prejuicios del gusto democrático, la victoria del *optimismo*, el predominio de la *racionalidad*, el *utilitarismo* práctico y teórico, por no hablar de la propia democracia, fenómeno contemporáneo suyo... y si todo esto, no fuera sino síntoma de una fuerza declinante, de vejez inminente y de cansancio fisiológico? ¿Y *no*, en realidad... de pesimismo? ¿Acaso fue Epicuro optimista precisamente por ser un hombre *que sufría*?[21] Como se ve, este libro había de cargar con todo un fardo pesado de

[20] Referencia al *Fedro* (244a): «Pero el caso es que los bienes mayores se nos originan por locura, otorgada ciertamente por divina donación» (Madrid, Gredos, 1987). En *Fedro,* Platón valora la locura el amor, la adivinación y la poesía como estados de inspiración divina. Para la locura, la *manía*, como portadora de beneficios, *cf.* E. R. Dodds, «Los beneficios de la locura», en *Los griegos y lo irracional* (Madrid, Alianza, 1981), obra clásica en la que se realiza un agudo análisis de este texto de Platón desde una sensibilidad próxima a la nietzscheana.

[21] *Cf. La ciencia jovial,* § 45, en donde Nietzsche señala el problema del sufrimiento como trasfondo de la filosofía epicúrea. Cabe señalar que la *ataraxía*, la ausencia de sufrimiento, es el fin de la filosofía epicúrea que se encuadra en toda una rica línea de interpretación de la filosofía como terapia del alma *[therapeía tès psychês]* o remedio del mal *[phármakon tês ponerías]*, hecho que puede rastrearse en las filosofías de la Magna Grecia, sobre todo, en el pitagorismo, Antifonte, Sócrates, Platón, Aristóteles, y que alcanza una mayor presencia en las filosofías helenísticas. *Cf.* Carlos García Gual, *Epicuro*, Madrid, Alianza, 1981; Anthony A. Long, *La filosofía helenística*, Madrid, Alianza, 1984; y Martha Nussbaum, «Argumentos terapéuticos: Aristóteles y Epicuro», en M. Schofield y Gisela Striker (eds.), *Las normas de la naturaleza. Estudios de ética helenística*, Buenos Aires, Manantial, 1993, págs. 41-83.

preguntas, ¡y añadiéndole aún, por si fuera poco, la más pesada y complicada de todas las preguntas: ¿cuál es, contemplado desde la óptica de la *vida*, el sentido de la moral?...

5

Ya en el prólogo a Richard Wagner es el arte, y *no* la moral, lo que se presenta como la actividad genuinamente metafísica del hombre; a lo largo del propio libro se repite en algunas ocasiones la provocativa tesis de que la existencia del mundo sólo puede justificarse como un fenómeno estético. En realidad, todo el libro no reconoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un trasfondo de sentido en realidad artísticos; de un «Dios», si se quiere, pero en verdad de un Dios-artista, absolutamente ajeno a todo tipo de miramientos y amoral; un Dios que, tanto en la creación como en la destrucción, en el bien o en el mal, no quiere sino ser consciente de su placer y soberanía equivalentes; que, mientras crea mundos, se libera de la situación indigente propia de su plenitud y *sobreabundancia*, así como del sufrimiento originado por las contradicciones que se abren paso en su interior. El mundo, en todo momento la redención *lograda* de Dios, en cuanto visión eternamente cambiante y eternamente nueva del ser que más sufre, se desgarra y se contradice, que no sabe redimirse más que en la *apariencia*. Por mucho que esta metafísica de artista pueda ser tachada de arbitraria, ociosa, fantástica..., lo esencial estriba en que aquí ya se delata un espíritu que alguna vez, a riesgo de los peligros, buscará plantar cara a la interpretación y el significado *morales* de la existencia. Aquí se anuncia, tal vez por primera vez, un pesimismo «más allá del bien y del mal». Aquí, esa «perversidad en la intención»,[22] contra lo cual Schopenhauer no se cansó de lanzar sus airadas maldiciones y sus truenos encuentra adecuada expresión y formulación: una filosofía que no sólo se atreve a situar y degradar a la mismísi-

[22] «Que el mundo tiene solamente un significado físico, pero no moral, es el error fundamental, el más grande, el más funesto, la auténtica perversidad en la intención *[Perversität der Gesinnung]*, y, en el fondo, también aquello que la fe ha personificado como el Anticristo» (Schopenhauer, *Parerga y Paralipomena*, Hübscher, A, ed, Leipzig, Brockhaus, 1988, II, cap. 8, pág. 109. Nietzsche cita al «maestro» según la edición de *Sämtliche Werke* a cargo de su albacea, Julius Frauenstädt (Leipzig, 1873-1874).

ma moral en medio del mundo de los fenómenos (en el sentido del *terminus technicus* idealista), sino también en medio de los «engaños», como apariencia, ilusión, error, interpretación, componenda, arte. Puede que no haya mejor expresión de esta honda inclinación *antimoral* que el prudente y hostil silencio que se guarda en todo el libro respecto al cristianismo: el cristianismo entendido como la más licenciosa variación del tema moral a la que la humanidad ha tenido que prestar oídos hasta la fecha. A decir verdad, tal como se enseña en el libro, no existe nada que se oponga más a la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo que la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser *sólo* moral; doctrina esta que, a la luz de sus criterios absolutos, por ejemplo, de su veracidad divina, relega el arte, *todo* tipo de arte, al reino de la *mentira*; es decir, negándolo, maldiciéndolo, condenándolo. Detrás de semejante manera de pensar y de valorar, que no deja de ser hostil al arte mientras de algún modo sigue siendo genuina, advertía también desde siempre la *hostilidad a la vida*, una furiosa y vengativa aversión respecto a la vida como tal, dado que toda vida descansa en la apariencia, el arte, el engaño, la necesidad de perspectiva y de error. Desde sus orígenes, el cristianismo no ha sido básica y esencialmente otra cosa que náusea y hastío de la vida respecto a la vida, fenómenos que no hacían más que disfrazarse, ocultarse y adornarse al socaire de la fe en una vida «distinta» o «mejor». El odio al «mundo», la maldición de las pasiones, el miedo a la belleza y a la sensibilidad, un más allá inventado para mancillar mejor el más acá... en el fondo, un anhelo de nada, de fin, de descanso para alcanzar el «sábado de todos los sábados»... todo esto, así como la voluntad incondicional del cristianismo de no tener en cuenta más que valores morales, me pareció siempre la más peligrosa y ominosa forma posible de «voluntad de ocaso»,[23] cuando menos un signo de la más honda enfermedad, de fatiga, abatimiento, agotamiento, empobrecimiento vital... De ahí que, a la luz de la moral (en particular, de la moral cristiana, es decir, incondicional), la vida *tenga que* carecer de razón de modo constante e indefectible... porque la vida es algo esencialmente inmoral. Asimismo, la vida oprimida bajo el peso del desprecio y la eterna negación, *tiene que* ser percibida como indigna de ser deseada y, en cuanto tal, privada de valor. La moral como tal,

[23] El tema de la *Wille zum Untergang* reaparece también en el Prólogo al *Zaratustra* en un sentido positivo, como «flecha de anhelo».

¿no sería, pues, una «voluntad encaminada a negar la vida», un secreto instinto de destrucción, un principio de decadencia, de empequeñecimiento, de degradación, el comienzo del fin, y, por consiguiente, el peligro de los peligros?... Con este libro, mi instinto problemático arremetió, pues, *contra* la moral, inventando, en cuanto instinto abogado de la vida, una concepción y una valoración diametralmente antitéticas de la vida, puramente artísticas, anticristianas. ¿Qué nombre recibirían? Como filólogo y hombre de palabras, las bauticé, no sin cierta libertad —¿quién sabría el verdadero nombre del Anticristo?—, con el nombre de un dios griego: yo las llamé *dionisiacas*...

6

¿Se comprende ahora cuál es la tarea que osaba atacar en este libro?... ¡Cuánto lamento ahora no haber tenido el coraje (¿o la inmodestia?) de permitirme, a todos los efectos, un *lenguaje propio* para dar voz a esas intuiciones y audacias tan personales!... ¡Cuánto lamento haber buscado expresar, no sin grandes esfuerzos, recurriendo a fórmulas kantianas y schopenhauerianas, valoraciones y fórmulas nuevas y extrañas, radicalmente opuestas tanto al espíritu como al gusto de Kant y de Schopenhauer! ¿Y cómo pensaba Schopenhauer acerca de la tragedia? «Lo que confiere a todo lo trágico el genuino impulso a lo sublime —dice en *El mundo como voluntad y representación*, II, 495— no es sino la revelación del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden ofrecernos ninguna satisfacción verdadera, de ahí que *no sean dignos* de nuestra adhesión: en este punto reside el espíritu trágico... por eso nos conduce a la *resignación*.»[24] ¡Oh,

[24] Este diálogo crítico con Schopenhauer se aprecia mejor una vez se lee su siguiente interpretación de la tragedia: «[...] el fin de esta suprema obra de arte poético es la presentación del flanco horrible de la vida, de suerte que aquí se nos coloca ante el dolor anónimo, la aflicción de la humanidad, el triunfo de la maldad, el insultante imperio del azar, así como el fracaso del justo y del inocente, pues ahí subyace un significativo aviso sobre la índole del mundo y de la existencia. Sobresale temiblemente la contradicción de la voluntad consigo misma que aquí, en el supremo nivel de su objetivación, se despliega del modo más consumado. [...] Tal voluntad comparece enérgicamente en este individuo, más débilmente en aquél, con mayor o menor reflexión y más o menos tamizada por la luz del conocimiento hasta que, finalmente, en algún caso, este conocimiento depurado e intensificado por el sufrimiento mismo alcanza el punto donde el fenómeno, el velo de Maya, deja de engañarle y ve a través suyo la forma del fenómeno, el principio

de qué modo tan diferente me hablaba Dioniso a mí! ¡Qué lejos estaba yo por entonces de todo este resignacionismo! Hay, no obstante, en este libro un hecho más grave, algo que yo lamento aún más que haber oscurecido y corrompido mis intuiciones dionisiacas mediante fórmulas schopenhauerianas: ¡que yo *corrompiera* en líneas generales el grandioso *problema griego*, tal como se me había revelado, por la intromisión de asuntos modernísimos!; ¡que albergara esperanzas allí donde no había nada que esperar, donde todo apuntaba demasiado claramente a un final!; ¡que yo comenzara, teniendo presente la más reciente música alemana, a fabular sobre el «ser alemán»,[25] como si éste justo estuviese a punto de descubrirse y de reencontrarse consigo mismo!... ¡Y esto en una época en la que el espíritu germánico —no hace mucho poseedor de la voluntad de sojuzgar a Europa, y de la fuerza de dirigirla— acababa de presentar su definitiva e irrevocable *dimisión* y, bajo el pomposo pretexto de una nueva fundación de Imperio, iniciaba su tránsito a la mediocridad, a la democracia y a las «ideas modernas»! En realidad, entretanto, he aprendido a pensar con menos generosidad y más escepticismo acerca de este «ser alemán», y, paralelamente, acerca de la música alemana actual: romanticismo de cabo a rabo y la forma de arte más antigriega posible; además, por si fuera poco, dotada de una capacidad primorosa para destrozar los nervios, doblemente peligrosa en un pueblo que ama la bebida y venera la oscuridad como si fuera una virtud, a causa de su doble propiedad como narcótico susceptible de embriagar y *ofuscar* a la par. Dejando al margen, como es natural, todas las esperanzas prematuras y sus equivocadas aplicaciones a la contemporaneidad, que estropearon a la sazón mi primer

de individuación sobre el que descansa el egoísmo, el cual desaparece con él; merced a ello los hasta entonces poderosos motivos pierden su poder y en su lugar el perfecto conocimiento de la esencia del mundo actúa como *aquietador* de la voluntad, conllevando la resignación, la renuncia no simplemente de la vida, sino de la entera voluntad de vivir misma» (*El mundo como voluntad y representación* [trad. Rodríguez Aramayo], Madrid, FCE-Círculo de Lectores, 2003, Libro III, § 51, págs. 346-347. A partir de ahora WWV).

[25] En esta referencia al «ser alemán» se esconde una alusión crítica a Wagner, quien en su escrito conmemorativo *Beethoven* (1870) trataba de distinguir en términos exaltados el «ser alemán» de «los vecinos de procedencia románica». En realidad, la expresión se convierte en un lugar común de la época. Con la proclamación el 18 de enero de 1871 de Guillermo I de Prusia tuvo lugar la Fundación del Imperio alemán. Como es sabido, tras HH la obra de Nietzsche aboga a todas luces por la europeización y por la «desgermanización» de Alemania. *Cf.* CJ, § 357 y OS (HH), § 323.

libro, persiste el gran signo de interrogación dionisiaca, tal como aquí fue introducido, también por lo que respecta a la música: ¿qué forma tendría que tener una música cuyo principio original no fuera ya el romanticismo, como es el caso de la música alemana, sino el espíritu *dionisiaco*?...

7

Pero bueno, señor mío, ¿qué demonios se ha de entender por romanticismo, si *su* libro no es romántico? ¿Acaso se puede ir todavía más lejos en ese odio acérrimo al «tiempo presente», a la «realidad» y a las «ideas modernas» de lo que tiene lugar en su metafísica de artista, que prefiere creer en la nada, incluso en el diablo, antes que en el «ahora»? ¿No vibra, debajo de la polifonía contrapuntística y de su seductor sonido a nuestros oídos, un bajo continuo[26] de desprecio y placer en la destrucción, una airada resolución contra todo lo que es «ahora», una voluntad, en efecto, no muy alejada del nihilismo práctico, y que parece decir: «¡Antes de que *vosotros* tengáis razón, antes de que *vuestra* verdad se salga con la suya, es mejor que nada sea verdad!». Escuche usted, mi señor pesimista e idólatra del arte, con unos oídos más perspicaces, un único pasaje escogido de su libro: ese pasaje que habla, no exento de elocuencia, de un «matador de dragones»,[27] que quizá para oídos y corazones jóvenes suene capciosamente y como añagaza cala-ratas. ¿Cómo? ¿Acaso no es ésta la genuina, la verdadera confesión del romántico de 1830, enmascarada bajo el pesimismo de 1850? ¿Y no preludia asimismo el habitual *finale* de los románticos: ruptura, derrumbamiento, retorno y postración ante una vieja fe, ante *el* viejo Dios?[28] ¿Es que su libro de pesimistas no es, en

[26] «El bajo continuo es en la armonía lo que la naturaleza inorgánica del mundo, la masa más tosca sobre la que todo descansa y a partir de la que todo se desarrolla.» (Schopenhauer, A., WWV, Libro III, 52, *op. cit.*, pág. 352.)

[27] Alusión al Siegfried wagneriano. *Vid.* nota 6.

[28] Nietzsche ironiza aquí sobre el movimiento pendular que pasó a finales del siglo XIX del activismo revolucionario a la represión conservadora más chauvinista. Influido por las ideas de Feuerbach, Wagner participó activamente en las revueltas de Leipzig de 1830, cuando, según sus palabras, «tomó parte como un loco en las destrucciones». Del mismo modo, en 1849, junto con Röckel y Bakunin, se arrojó a los tempestuosos acontecimientos de Dresden. El giro «pesimista» hace referencia a la paulatina y poderosa influencia del pensamiento schopenhaueriano en Wagner. Para esta cuestión, *vid.* CJ, § 357. A la vista del desarrollo del *Par-*

cuanto tal, una obra antihelénica y romántica, algo «susceptible de embriagar y ofuscar a la vez», en todo caso un narcótico, incluso un fragmento musical, de música *alemana*? Pero escúchese:

> Imaginémonos una generación que crece con esa mirada impávida, con ese ímpetu heroico encaminado a lo monstruoso; imaginémonos el osado paso adelante de estos matadores de dragones, el orgulloso arrojo con el que vuelven las espaldas a las enseñanzas pusilánimes del optimismo, a fin de «vivir total y plenamente resueltos»...[29] *¿No será necesario* que el hombre trágico de esta cultura, en virtud de su propia educación para la seriedad y el horror, desee un arte nuevo, *el arte del consuelo metafísico*, la tragedia, cual Helena de turno, y así proclamar con Fausto:
>
> ¿Acaso es que no debo yo, con vehemente violencia, traer a la vida esa forma única entre todas?[30]

«¿No será *necesario*?»... ¡No, tres veces no, jóvenes románticos! ¡*No* sería en absoluto necesario! Pero sí es muy probable, pese a toda vuestra autoeducación dirigida a la seriedad y el horror, que esto *acabe* así, que *vosotros* acabéis así, a saber, tal como está escrito, «consolados», «metafísicamente consolados» o, por decirlo en una palabra, como terminan los románticos, *cristianamente*... ¡No! Vosotros deberíais antes aprender el arte del consuelo *inmanente*... vosotros deberíais aprender a *reír*, mis jóvenes amigos, siempre y cuando queráis seguir siendo absolutamente pesimistas... Y es que tal vez, como consecuencia de ello, sabiendo reír, llegue el día en que mandéis al diablo todo tipo de consuelo metafísico, ¡empezando por la propia metafísica! O por utilizar el lenguaje de ese demonio dionisiaco llamado *Zaratustra*:

> Levantad vuestros corazones, hermanos míos, ¡altos!, ¡más altos! ¡Y tampoco os olvidéis de las piernas! ¡Levantad también vuestras piernas, buenos danzarines, y aún mejor: poneos cabeza abajo!

sifal, Nietzsche considera sintomática la última postración de Wagner ante el cristianismo. *Cf.* GM, III, 2-5; y ZA, «De los apóstatas».

[29] Palabras de Goethe pertenecientes al poema «Confesión general» *[Generalbeichte]*: «Para deshabituarnos de la medianía, / y en lo entero, bueno y bello, / vivir resueltamente». Nietzsche vuelve a estas palabras en CJ, § 5, al hilo del encuentro con el poeta revolucionario italiano Giuseppe Mazzini.

[30] Goethe, *Fausto*, II, 7438 y sigs., [trad. castellana de José Roviralta], Madrid, Cátedra, 1991.

Esta corona del que ríe, esta corona de rosas:[31] yo mismo me he colocado esta corona, yo mismo he santificado mis risas. A ningún otro he encontrado hasta hoy lo bastante fuerte para ello.

Zaratustra el danzante, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas, uno dispuesto a volar haciendo señas a todos los pájaros, listo y preparado, un imprudente bienaventurado:—

Zaratustra el que dice la verdad, Zaratustra el que ríe la verdad, no un impaciente, ni un incondicional, sino uno que ama los saltos y las fintas; ¡yo mismo me he puesto esta corona!

Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros, amigos míos, la arrojo! Yo he santificado el reír; hombres superiores, *aprendedme* —¡a reír!

Así habló Zaratustra, IV, «Del hombre superior»

[31] Es decir, lo opuesto a la «corona de espinas» sobre la cabeza de Cristo. Nietzsche aquí juega con las conocidas ideas de la rosa y la cruz. No está de más recordar que, en su juventud, Nietzsche se sentía atraído por «el aire ético, el aroma fáustico, la cruz, la muerte y la sepultura» que envolvían a Schopenhauer. Es evidente que lo que Nietzsche reclama ahora es una parodia de la seriedad trágica y del culto a la paradoja y el *credo quia absurdum*. «Todo artista alcanza la última cumbre de su grandeza tan sólo cuando sabe verse a sí mismo y a su arte por *debajo* de sí, cuando sabe reírse de sí» (GM, III, 3). Al abogar por la risa frente al sufrimiento, Nietzsche no sólo ironiza sobre el símbolo de la Rosacruz proveniente de Lutero, sino que sigue polemizando con las típicas construcciones ideológicas alemanas de la negatividad.

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA A PARTIR DEL ESPÍRITU DE LA MÚSICA

Prólogo a Richard Wagner

A fin de aclarar de antemano todas las posibles sospechas, suspicacias y tergiversaciones a las que, a tenor de la situación peculiar de nuestro público estético, darán lugar las ideas compiladas en este libro, y de paso poder escribir algunas palabras de introducción al mismo, inmerso en ese estado de fruición contemplativa que, a modo de monumento en piedra de buenos y elevados momentos,[32] ha dejado su huella impresa en cada una de estas páginas, me voy a imaginar el instante en el que usted, mi muy querido amigo, recibirá esta obra: cómo usted, tal vez después de un tardío paseo invernal a través de la nieve,[33] nada más ver en la portada del libro el Prometeo desencadenado[34] y leer mi nombre, se convence enseguida de que, contenga lo que contenga este escrito, su autor tiene algo serio y urgente que decir; que él, además, en todo lo que aquí ha concebido, dialogaba con Usted como si fuera un interlocutor realmente presente, y sólo tuviera derecho a

[32] «Soy feliz de haber petrificado en mi libro [...] ese mundo de Tribschen», dice Nietzsche a Carl von Gesdorff el 1 de mayo de 1872 (KSB, III, 317).

[33] El escrito fue recibido en Tribschen el día 2 de enero de 1872 junto con un escrito en el que aparecían, entre otras, estas modestas palabras de reconocimiento: «En cada una de estas páginas Usted encontrará cómo yo sólo busco agradecerle todo lo que me ha dado: y sólo me asalta la duda de si he recibido correctamente lo que usted me dio. Quizás algo más tarde pueda hacerlo mejor [...] Entretanto, me siento orgulloso de ser distinguido por ello y que desde ahora se me nombre en mi relación con Usted» (KSB, 3, 272).

[34] Esta viñeta de Prometeo, concebida por el artista Leopold Rau, muestra al titán liberado de sus cadenas y era considerada por Nietzsche «una pequeña obra maestra, que expresaba de forma sencilla muchas cosas y con seriedad» (Carta al editor Ernst Wilhelm Fritzsch del 27 de noviembre de 1871: KSB, 1, 68).

escribir algo a la altura de esta presencia. Usted recordará además cómo yo en esa época me embebía en estas reflexiones cuando apareció su admirable libro de homenaje a Beethoven,[35] es decir, en medio de los temores y sublimidades de la guerra que acababa de estallar. Se equivocarían, no obstante, quienes no viesen en estas reflexiones otra cosa que la contraposición entre la exaltación patriótica y la frivolidad estética, entre la seriedad valiente y un juego alegre. Los que, en cambio, lean de verdad este escrito percibirán claramente, para asombro suyo, con qué serio problema alemán tenemos que vérnoslas, ese problema que, como eje y punto de inflexión, ha sido colocado con todo derecho en el corazón de las esperanzas alemanas. Puede, tal vez, que precisamente a estas mismas personas les parezca chocante que se tome tan en serio un problema estético, algo que ocurrirá en el caso de que sean incapaces de tener del arte otra concepción que no sea la de un pasatiempo agradable, la de un repiqueteo perfectamente prescindible situado junto a la «seriedad de la existencia»: ¡Como si nadie supiera lo que significa, en semejante contraposición, este tipo de «seriedad de la existencia»![36] Que sirva de enseñanza a estas personas serias mi convencimiento de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida. En este sentido se manifiesta el hombre a quien, como sublime precursor de la lucha en este camino, quiero dedicar este escrito.

Basilea, a finales del año 1871

[35] Como se puede observar en los fragmentos póstumos de la época, este famoso escrito wagneriano sobre Beethoven, publicado en 1870 y escrito entre el 20 de julio y el 7 de septiembre con vistas a conmemorar el primer centenario del nacimiento del músico, influyó bastante en algunas de las tesis desarrolladas en TRA (la dimensión metafísica y suprema de la música; la «superficialidad» cultural de lo latino frente a la superioridad de lo germánico; la concepción del genio...). Nietzsche recibió este escrito en edición de lujo como regalo del propio Wagner durante las Navidades de ese mismo año junto a un ejemplar de la versión para piano del primer acto del *Siegfried*. Wagner empezó su redacción en julio de 1870 con la misión de interpretar en términos musicales las tesis schopenhauerianas. En estos momentos Nietzsche trabajaba en su ensayo «La concepción dionisiaca del mundo» (1870).

[36] «Ernst is das Leben, heiter die Kunst» [Seria es la vida y alegre el arte], se dice al final del prólogo del *Wallenstein* schilleriano, con lo que uno se hace una idea del propósito nietzscheano. En su obra *Sobre el Estado y la religión*, muy apreciada por Nietzsche, Wagner afirma que el hechizado por el arte sólo es capaz de experimentar como juego la seriedad de la vida. Esta «voluntad para la profunda y sagrada seriedad» de Wagner aparece más de una vez en CW.

I

Mucho se habrá ganado en el ámbito de la ciencia estética si alcanzamos no sólo la comprensión lógica, sino la inmediata certeza intuitiva de que la evolución del arte está ligada a la duplicidad de lo apolíneo y de lo *dionisiaco*; del mismo modo que la reproducción de la vida depende de la dualidad de los sexos, coexistentes en medio de una lucha perpetua sólo interrumpida ocasionalmente por treguas de reconciliación. Tomamos estos términos de los griegos, quienes revelan al perspicaz las profundas doctrinas esotéricas de su visión artística no ya en términos conceptuales, sino en las figuras incisivamente vívidas de su mitología. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo[37] y Dioniso,[38] se relaciona nuestro conocimiento de que el mundo helénico se define por un monstruoso antagonismo, en orígenes y fines, entre el arte plástico, apolíneo, de un lado, y el arte no plástico de la música, el arte de Dioniso, del otro.[39] Ambos impulsos, muy diferentes entre sí, siguen un camino parejo, la mayoría de las veces en abierta discrepancia, sin cesar de incitarse mutuamente a generar una escalada de nacimientos cada vez más poderosos y perpetuando a través de ellos ese antagonismo que tan sólo la expresión común «arte» parece mitigar; un antagonismo que impera hasta que, finalmente, en virtud de un milagroso acto metafísico de la «voluntad helénica», aparecen fusionados y mediante esta fusión engendran la obra artística —dionisiaca a la par que apolínea— de la tragedia ática.

A fin de obtener una comprensión más ajustada de estos dos impulsos, imaginémonos por un momento como dos mundos estéticos separados: el sueño y la embriaguez son fenómenos fisiológicos en los

[37] Apolo, hijo de Zeus y Leto, hermano de Ártemis, es una figura enigmática dentro del panteón olímpico griego. Posiblemente sea un dios venido a Grecia desde Oriente, lo que resulta paradójico, ya que encarna el ideal de pureza y perfección clásico. Nacidos no en el Olimpo, sino en la isla de Delos, lugar santo desde ese nacimiento, los dos hermanos tienen en común el uso del arco y las flechas: uno de los epítetos de Apolo es *hekaérgos* [el que hiere de lejos]. Su santuario principal se encuentra en Delfos, en el que el dios, llamado *lóxias* [el torcido, el oblicuo] por la oscuridad de los enunciados, emitía sus oráculos por medio de la Pitia, su sacerdotisa principal, para dar su bendición a las empresas colonizadoras de las polis griegas: el epíteto *lóxias* emplaza sus oráculos, como señala Giorgio Colli, en el ámbito de las palabras divinas, no humanas, en su carácter ambiguo, oscuro, incierto, como si él, que conoce el porvenir, no quisiera que el hombre lo comprendiese, lo que nos lleva a una cita de Heráclito: «Y como el señor a quien pertenece el oráculo que está en Delfos, no afirma ni oculta, sino que indica» (D-K 93). También allí, en Delfos, se encontraba la fuente Castalia y en las cercanías del Parnaso habitaban las musas, que hacen de Apolo maestro de la lira y de las danzas. Es un dios terrible en sus amoríos (Dafne, Casandra, Castalia, Corónide, Jacinto) y en sus venganzas (Ticio, Níobe, Marsias, Midas), lo que le convierte en una figura que aúna pureza y violencia, arco y lira, atributos que reclama recién nacido, como cuenta el *Himno homérico a Apolo*. Apolo es llamado *foîbos*, por su resplandor; *paián*, por su capacidad sanadora; es asimismo el padre de Asclepio, el dios de la medicina; es el dios de Pitágoras y de Sócrates; en su templo délfico estaban inscritas las sentencias de los Siete Sabios; el dios de las rutas *[Aguieús]*; el dios de los altares sacrificiales *[lakeutés]*. Para más información, Marcel Detienne en *Apolo con el cuchillo en la mano* (Madrid, Akal, 2001) realiza un excelente estudio sobre el dios, centrándose en su profunda ambigüedad en el contexto del politeísmo griego.

[38] Dioniso, el Baco de la mitología romana, también es un dios singular dentro del panteón helénico. Pese a su continua aparición como «el extraño»,» el extranjero», es un dios antiguo del panteón griego y su culto en la Hélade se remonta al siglo xv a.C. Hijo de Sémele y de Zeus, fue alumbrado dos veces: cuando Sémele murió, por un ardid de la celosa Hera, esposa de Zeus, y luego por el propio Zeus, que recogió el feto de la muerta y lo implantó en su muslo hasta que cumplió la gestación: de ahí creyeron los antiguos que derivaba el nombre del dios: *dio-nysos*: el nacido dos veces; otros consideraban que provenía de *diòs-nysos*: el hijo de Zeus: realmente tanto su nombre como su epíteto, *bákchos*, no parecen ser de raíz indoeuropea. Su símbolo es el tirso: un bastón cubierto de yedra y coronado por una piña; y su canto el ditirambo o *thríambos*. Dioniso es el único dios que nació de una mortal. No aparece más que dos veces en Homero, quizá por la vertiente nada heroica y muy popular de su culto: es, como señala Carlos García Gual: «un dios de la vegetación, del ímpetu natural, del impulso hacia la vida desbocada, del férvido brotar de las plantas y los seres animados. Es el dios del vino y la vid; el del entusiasmo y el éxtasis, de la máscara y el tropel orgiástico. No protege la familia ni la comunidad cívica, sino el grupo de fieles que, a impulso de su inspiración, van a festejarlo en correrías y danzas extáticas por los montes. Inspira el frenesí, la manía o «desvarío» que puede ser una bendición o un castigo» (*Introducción a la mitología*, Madrid, Alianza, 1995). Su culto se encuentra asociado al de Apolo en el corazón mismo de Grecia: en invierno Apolo viajaba al norte, al país de los Hiperbóreos, y entonces Dioniso ocupaba el santuario de Delfos, el más importante centro religioso de la Grecia continental. Fue asimismo Apolo, en una tradición órfica, el que recogió los restos del niño Dioniso cuando fue despedazado y devorado por los titanes y los enterró precisamente en Delfos. Marcel Detienne ofrece una muy sugerente relación entre ambos dioses en sus obras *Apolo con el cuchillo en la mano* (*op. cit.*) y en *La muerte de Dioniso* (Madrid, Taurus, 1982). Giorgio Colli (*El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets, 2000) ofrece una interesante relectura de ambas figuras, Apolo y Dioniso, matizando sus valores y significados con suma finura. Cabe señalar asimismo los trabajos de W. Otto, *Dionisos. Mito y tragedia*, Madrid, Siruela, 2001 y de Karl Kerényi, *Dionysos, imagen arquetípica de la vida indestructible* (Barcelona, Herder, 2000).

[39] O también la dualidad entre la forma representativa y la forma abstracta.

que puede apreciarse un contraste análogo al existente entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Fue en el sueño, tal como sostiene Lucrecio,[40] donde las espléndidas imágenes de los dioses se manifestaron por primera vez al alma de los hombres; fue en el sueño donde el gran escultor contempló la fascinante constitución corporal de los seres sobrehumanos. También el poeta helénico, preguntado por los misterios de su producción artística, habría evocado el ejemplo del sueño, contestando así de modo similar a lo apuntado por Hans Sachs en *Los Maestros Cantores*:

> Amigo mío, en esto reside la obra del poeta:
> interpretar y tomar nota de sus sueños.
> ¡Creedme, la ilusión más verdadera del hombre
> se le revela en el sueño!
> Todas las artes de la creación y la poesía
> no dicen más que la verdad
> profetizada por el sueño.[41]

La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya creación todo hombre se manifiesta como un artista completo, constituye la condición de todo arte figurativo, es más, como se verá, de una parte importante de la poesía. Sentimos satisfacción cuando reparamos inmediatamente en una figura, cuando todas las formas nos hablan, cuando ninguna es indiferente o superflua. Y sin embargo, incluso experimentando la vivencia más intensa de esta realidad onírica, seguimos sintiendo el hecho confuso de que ésta no es sino *apariencia*. Ésta es, al menos, mi experiencia personal, una experiencia por otro lado frecuente e incluso normal, que podría refrendarse apelando a algunos testimonios y declaraciones de poetas. El hombre filosófico abriga incluso el presentimiento de que detrás de esta realidad en la que vivimos y existimos, subsiste una segunda realidad oculta completamente distinta, de la que aquélla no es más que una apariencia. No es extraño que Schopenhauer considere que el signo distintivo de la aptitud filosófica radica en la capacidad de presenciar en ocasiones los hombres y las cosas como si fueran meras fantasmagorías o imágenes oníricas.[42] El hombre artísticamente sensible reacciona frente a la realidad del sueño de la misma manera que el filósofo ante la realidad de la existencia: se deleita en examinarla con todo detalle, pues a la luz de estas imágenes interpreta su vida; con ayuda de esos ejemplos, se entrena para vivir. Ahora bien, no son sólo imágenes agradables y amistosas las que le brindan la percepción de plena inteligibilidad: también lo serio, lo sombrío, lo opaco, lo triste, lo oscuro, los obstáculos repentinos, las bromas del azar, las inquietudes —en una palabra, toda la «divina comedia» de la vida, con su respectivo *inferno*— desfilan ante él, y no a modo de un juego de sombras: él en realidad vive, sufre estas escenas y además sin tener sensación de la condición fugaz de su apariencia. Tal vez alguien, como es mi caso, recuerde alguna vez haber exclamado, infundiéndose valor, y lográndolo, en medio de los peligros y terrores de un sueño: «¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñando!».[43] También he escuchado que algunas personas han sido capaces de prolongar durante tres o más noches sucesivas regularmente un único y mismo sueño. Estos hechos demuestran de manera palmaria que nuestro ser más esencial, el hondo substrato común a todas nuestras vidas, siente en el estado del sueño un hondo placer y una gozosa necesidad.

En los griegos, esta gozosa necesidad de la experiencia onírica se ha encarnado en la figura de su dios Apolo. En cuanto dios de todas las facultades plásticas, Apolo es también el dios profético. Esta divinidad que, según sus raíces etimológicas, hace referencia al «que brilla»,[44] a la divinidad de la luz, reina también sobre la bella apariencia

[40] *De rerum natura*, v, 1169-1182.

[41] En *Los maestros cantores de Núremberg* (*cf.* acto II, escena 2), obra muy impregnada de la noción schopenhaueriana del sueño, Wagner utiliza la figura histórica del zapatero y poeta luterano Hans Sachs (1494-1576) como protagonista de la obra.

[42] *Aus Schopenhauers handschriftlichem Nachlass* (J. Frauenstädt, Leipzig, 1874, pág. 295). El interés barroco de Schopenhauer por el sueño, quizá sólo comparable al de Freud, como «segunda realidad» es determinante en su visión filosófica, por cuanto sirve para penetrar en la cosa en sí o voluntad.

[43] Léase bajo esta luz el § 54 de CJ.

[44] Nietzsche parte aquí del epíteto que se le da al dios: Febo (*phoîbos*; en latín, *febus*), «el que Brilla», «el Puro», registrado ya en Homero (*Ilíada*, I, 443) y Esquilo (*Euménides*, 7-8) y que luego se identificaría como nombre del Sol. Otra interesante etimología lo relaciona con el verbo *apollynai*: matar, dar muerte, destruir (*Ilíada,* XXI, 459). Cabe señalar, ya a la luz del texto de Nietzsche, que la preposición *apo-*, que forma parte del nombre de Apolo (aunque cualquier etimología del nombre sea conjetura), recalca la noción de distancia de la obra de arte, o del proceso de distanciamiento como uno de los factores de la creación artística tanto en la relación obra-mundo como en las relaciones artista-obra y artista-

del mundo interior de la imaginación. La verdad suprema, la perfección de estos estados oníricos en contraste con la realidad parcialmente inteligible del mundo diurno, junto con la honda conciencia de la naturaleza reparadora y terapéutica propias del dormir y soñar, son igualmente símbolos análogos de la capacidad de adivinación y en general de todas las artes merced a las cuales la vida resulta posible y digna de ser vivida. Sin embargo, existe una frágil línea que no puede dejar de circundar la imagen de Apolo: una mesurada delimitación, libertad ante las excitaciones más violentas, el solaz repleto de sabiduría del dios figurativo. Su transgresión por parte de la imagen onírica tendría un efecto patológico: la apariencia nos engañaría como realidad grosera. A tenor de su origen, su ojo debe ser «solar»; el aura consagrada de bella apariencia se cierne sobre Apolo incluso cuando su mirada no expresa sino cólera y disgusto. De tal suerte que, en un sentido no literal, se podría aplicar a Apolo lo que Schopenhauer afirma acerca del hombre cautivo en el velo de Maya (*El mundo como voluntad y representación*, I, pág. 416):

> Así como, en medio de un mar embravecido que, ilimitado por doquier, levanta y hunde bramadoras montañas de olas, un navegante sentado en un esquife se muestra tranquilo y confiado en su frágil embarcación, del mismo modo se halla, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual: tranquilo y confiado al abrigo del *principium individuationis*.

mundo. En este sentido pueden traerse a colación las estimulantes palabras de Giorgio Colli: «La propia etimología de Apolo, según los griegos, sugiere el significado de "aquel que destruye totalmente". Con esa figura aparece presentado el dios al comienzo de la *Ilíada*, donde sus flechas causan enfermedad y muerte en el campo de los aqueos. No una muerte inmediata, directa, sino una muerte a través de la enfermedad. El atributo del dios, el arco, arma asiática, alude a una acción indirecta, mediata, diferida. Con eso entramos en contacto con el aspecto de la crueldad, al que nos hemos referido al hablar de la oscuridad del oráculo: la destrucción, la violencia diferida es típica de Apolo. Y de hecho, entre los epítetos de Apolo encontramos el de "aquel que hiere desde lejos" y el de "aquel que actúa desde lejos"» (*El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets, 2000, págs. 18-19). W. Otto incide en lo mismo: «El carácter dionisiaco quiere el éxtasis, por lo tanto proximidad; el apolíneo, en cambio, claridad y forma, en consecuencia distancia. Esta palabra contiene un elemento negativo, detrás del cual está lo positivo: la actitud del conocedor» (*Los dioses de Grecia*, Madrid, Siruela, 1973, pág. 63). Marcel Detienne (*op. cit.*, págs. 236 y sigs.), por su parte, hace una cabal y creativa lectura de la pureza y la capacidad purificadora de un dios tan relacionado con la sangre, la muerte y el crimen.

De Apolo podría decirse, en efecto, que es la expresión más sublime de la inquebrantable confianza en ese principio y del tranquilo reposo del allí cautivo; es más, cabría definir al propio Apolo como la espléndida imagen divina del *principium individuationis*, en cuyos gestos y miradas se expresa todo el intenso placer, sabiduría y belleza de la «apariencia». En este mismo pasaje Schopenhauer nos ha descrito el monstruoso *horror* que hace presa en el hombre cuando, de repente, pareciendo sufrir una excepción el principio de razón en cualquiera de sus formas, se siente perdido ante las formas cognoscitivas del mundo de la apariencia. Si a este horror le sumamos el delicioso embelesamiento que se yergue desde lo más esencialmente profundo del ser humano y, más aún, de la naturaleza, en el mismo desgarramiento del *principium individuationis*, habremos columbrado la esencia de lo *dionisiaco*, más cercana a nuestra comprensión a la luz de la analogía de la *embriaguez*. Estas excitaciones dionisiacas, en cuya intensificación se desvanece el elemento subjetivo hasta rayar en un absoluto olvido de uno mismo, se despiertan bien a través del influjo de bebidas narcóticas, de lo que todos los hombres y pueblos primitivos han hablado en sus himnos, bien ante la violenta proximidad del despertar primaveral, cuando la naturaleza toda es invadida por el placer de vivir. También durante la Edad Media alemana, bajo esta misma violencia dionisiaca, muchedumbres cada vez más numerosas cantaban y danzaban de un lado a otro; en estos bailarines que celebran el «día de San Juan» y de «San Vito» volvemos a reconocer los coros báquicos de los griegos, cuyo origen se retrotrae, pasando por Asia Menor, a Babilonia y a las orgías que tenían lugar entre los saceos. Hay hombres que, bien por falta de experiencia, bien por estupidez, pasan de largo ante estos fenómenos o que, enquistados en el sentimiento de su propia salud, se burlan de ellos como si no fueran más que «enfermedades populares». En realidad estos pobres desgraciados ni siquiera barruntan la palidez cadavérica y el aura espectral de su propia salud cuando ante ellos pasa bramando la vida ardiente de los alucinados dionisiacos.

Bajo el encanto de lo dionisiaco no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre; también aquí la naturaleza enajenada, enemiga o sojuzgada vuelve a festejar su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre. Entonces la tierra regala espontáneamente sus dones y los animales rapaces que habitan en las peñas y el desierto se acercan en son de paz. El carro de Dioniso, cubierto de

flores y coronas,[45] es conducido bajo el yugo del tigre y la pantera. Si transformáramos el «himno a la alegría» de Beethoven en una pintura y, dando rienda suelta a su imaginación, contempláramos a millones de seres aterrados mordiendo el polvo,[46] podríamos acercarnos al sentido de lo dionisiaco: aquí el esclavo es libre, se derriban todas las rígidas y hostiles limitaciones que la miseria, la arbitrariedad o la «frívola moda»[47] han impuesto a los hombres. Es ahora cuando, gracias al evangelio de la armonía universal, cualquiera se siente no sólo unido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino Uno, como si el velo de Maya hubiera sido desgarrado y sus jirones revoloteasen de un lado a otro ante la misteriosa unidad originaria. Mientras canta y baila, el hombre se revela miembro de una comunidad superior: ha olvidado cómo andar y hablar, y, al

[45] Nietzsche alude aquí a la vuelta a la naturaleza presente en el ritual dionisiaco, una especie de recreación ritual de la «edad de oro». La subida al monte *[oreibasía]* del cortejo de celebrantes *[thíasos]* era uno de los elementos del ritual: suponía la anulación temporal del entorno urbano, de la *polis* y de todas sus estructuras socioculturales, incluidas la diferenciación sexual y la cocina de los alimentos. En el monte tenía lugar la ceremonia del *sparagmós*, el descuartizamiento de las víctimas ofrecidas a Dioniso, y la *omophagía*, la ingestión de la carne cruda de los animales sacrificados. La tragedia *Bacantes* de Eurípides es clave para entender diversos aspectos del ritual dionisiaco, incluso ese halo de milagro o de magia que se produce en un entorno propiciado para la suspensión de la lógica de la *pólis* (*cf.* vss. 660-770, en donde un mensajero le cuenta a Penteo, rey de Tebas, los prodigios que suceden en el monte alrededor de los coros de las ménades). Dioniso generalmente es representado con animales exóticos, más próximos al mundo oriental que al griego. No obstante, el origen oriental del dios ha sido puesto en tela de juicio a la luz de la aparición de su nombre y sus cultos en una tablilla micénica. Marcel Detienne (*La muerte de Dioniso*, *op. cit.*, pág. 163) señala que los atributos que presentan al dios como extranjero y extraño no se deben a una procedencia exótica, sino porque el dios tiene vocación por lo extraño.

[46] Como se sabe, estos versos (33-34) del *Himno a la alegría* de Schiller fueron utilizados por Beethoven para la composición de la *Novena Sinfonía*, el genuino prolegómeno para Wagner del drama musical del futuro: «¡Alegría, hermosa chispa de los dioses, hija del Elíseo! ¡Ebrios de ardor penetramos, diosa celeste, en tu santuario! ¡Que tu hechizo vuelva a unir lo que la moda rígidamente ha separado! ¡Que todos los hombres se vuelvan hermanos, allí donde se posa tu ala suave!».

[47] Aquí las palabras de Schiller del citado *Himno a la alegría* (*vid.* nota anterior), son ligeramente alteradas por Beethoven en su composición, quien introduce el término *frech* ([frívolo, descarado]). Este paso es comentado por Wagner en su *Beethoven Schrift*, quien realiza a lo largo de su obra duras críticas al fenómeno *artificial* de la moda, por ejemplo, en *La obra de arte del futuro*, donde la califica como «la más inaudita y demencial tiranía que haya surgido nunca de la insensata perturbación de la esencia humana» (edición de Joan B. Llinares y Francisco López, Valencia, Universitat de Valencia, 2000, pág. 43).

bailar, está a punto de volar por los aires. En sus gestos se expresa este hechizo. Del mismo modo que en este momento los animales hablan y de la tierra mana leche y miel,[48] también del hombre irradia un brillo sobrenatural: se siente como un dios, incluso marcha con el arrobo y la sublimidad de los dioses que ha visto en sus sueños; el hombre deja de ser artista, él mismo se convierte en obra de arte; para supremo deleite de la unidad originaria, el poder estético de la naturaleza toda se manifiesta aquí bajo el estremecimiento de esta embriaguez. La más noble arcilla, el mármol más precioso —el hombre—, es aquí modelado y tallado, bajo los golpes de cincel del artista de los mundos dionisiacos resuena el grito de los Misterios de Eleusis:[49]

[48] Nietzsche combina aquí atrevidamente las palabras de *Éxodo* 3.8 con *Bacantes* de Eurípides (142 y sigs. y 704-11): «¡Otras llevaban en sus brazos un cervatillo o lobeznos salvajes, y les daban su blanca leche todas aquellas que de un reciente parto tenían aún el pecho rebosante y habían abandonado a sus recién nacidos. Se pusieron encima coronas de yedra, de roble y de florida brionia. Una tomó su tirso y golpeó sobre una roca, de donde empieza a brotar, como de rocío, un chorro de agua. Otra hincó la caña en el suelo del terreno y allí el dios hizo surgir una fuente. Todas las que deseaban la blanca bebida, apenas escarbaban la hierba con las puntas de sus dedos, obtenían manantiales de leche. Y de los tirsos cubiertos de yedra destilaban dulces surcos de miel. De modo que si hubieras estado allí habrías ido con oraciones al encuentro del dios al que ahora censuras, a la vista de esto» (*Bacantes*, vss. 699-713, Madrid, Gredos, 1985).

[49] Ritos de iniciación anuales que se celebraban en el *démos* de Eleusis, a pocos kilómetros de Atenas, centrados en las diosas Deméter y su hija Perséfone (*kóre*, «la Muchacha») y relacionados con el ámbito agrario: Deméter es la diosa de la tierra en cuanto dadora de frutos o cultivos, y su hija, la reina de los infiernos. Los misterios celebraban la estancia de Deméter en Eleusis, en el palacio del rey Céleo, durante la búsqueda de su hija, raptada por Hades. Deméter hizo que los campos quedaran estériles hasta que Hades le devolviera a su hija. Ante la intervención de Zeus en favor de Deméter y de los humanos que perecían de hambre, Hades engañó a Perséfone y le hizo comer una granada, fruto infernal, con lo que la *kóre* quedó obligada a pasar junto a él la mitad del año: el otoño y el invierno, la época de no floración; en primavera y verano, las épocas productivas, Perséfone regresaba junto a su madre. Los iniciados en los ritos, ligados con los ciclos vegetativos, debían permanecer en silencio, bajo pena de muerte, acerca de lo que allí se les revelaba: al parecer la revelación sagrada era una experiencia visual que mostraba la explicación última de la *razón* de la naturaleza: quizás un ver lo que vería un muerto sin haber muerto. Apenas quedan testimonios de estos rituales, y uno de los escasos textos que nos aportan algo es el Himno a Deméter, uno de los llamados *Himnos homéricos* (*cf.* Karl Kerényi, *La religión antigua*, Barcelona, Herder, 1999 y *Eleusis: archetypal image of mother and daughter*, Londres, 1967; G. E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries,* Princeton, 1961). La infatigable hostilidad de los primeros padres y apologetas del cristianismo hacia toda la mística espiritual pagana y a sus ritos de salvación, que eran los que verdaderamente podían hacerles sombra, ha llevado a la desaparición absoluta de todo rastro de estas prácticas cultuales.

«¿Os postráis, millones de seres? ¿Mundo, barruntas tú al Creador?».[50]

2

Por ahora nos hemos detenido en lo apolíneo y su antagonista, lo dionisiaco, en cuanto encarnan poderes artísticos que, *sin la mediación del artista humano*, irrumpen del seno mismo de la naturaleza, poderes en los cuales los instintos artísticos de esta naturaleza hallan satisfacción de un modo directo y sin rodeos: por un lado, como el mundo figurativo del sueño, cuya perfección está al margen de todo nivel intelectual o formación estética individual; por otro, como una realidad plenamente embriagada que, a su vez, no sólo no se preocupa del individuo, sino que incluso persigue su aniquilamiento y liberación mediante un sentimiento de unidad mística. Ante la inmediatez de estos estados estéticos de la naturaleza, todo artista no es sino un «imitador», y en verdad, lo es ya sea como artista onírico apolíneo, como artista de la embriaguez dionisiaca o, en suma —como sucede, por ejemplo, en la tragedia griega—, como artista híbrido de la embriaguez y el sueño. A éste nosotros hemos de imaginarlo más o menos como alguien que, aislado y apartado de los coreautas alucinados, se embebe en la alienación mística de sí, propia de la embriaguez dionisiaca; en esta situación, gracias a la influencia onírica apolínea su propio estado, a saber, su unidad con el fondo más esencial del mundo, se le revela *en una imagen onírica simbólica*.

Tras hacer referencia a estos presupuestos y contrastes generales, tratemos de acercarnos ahora a los *griegos* con objeto de averiguar en qué medida y hasta qué punto esos *impulsos artísticos de la naturaleza* se desarrollaron en ellos. De este modo nos encontraremos en disposición de comprender y valorar más profundamente la relación del artista griego con sus modelos originales o, por decirlo con Aristóteles, la cuestión de «la imitación de la naturaleza».[51] A pesar de toda la literatura específica en torno a los sueños y de todas las innumerables

[50] «¡Alegría, hermosa chispa de los dioses, / hija del Elíseo! / ¡Ebrios de ardor penetramos, / diosa celeste, en tu santuario! / ¡Abrazaos, criaturas innumerables! / ¡Que ese beso alcance al mundo entero! / ¿Os postráis, / criaturas innumerables? / ¿No vislumbras, oh mundo, /a tu Creador? / ¡Búscalo sobre la bóveda estrellada! / Hermanos, sobre la bóveda estrellada / tiene que vivir un Padre amoroso.» *Vid.* nota 47.

[51] *Poética* (1447a16).

anécdotas concernientes a este fenómeno, en este tema de los *sueños* de los griegos no cabe otra cosa que especular. Estas especulaciones, sin embargo, no tienen por qué ser injustificadas. Dada la fuerza plástica de su mirada, increíblemente definida y segura, es más, a tenor de su luminosa y sincera pasión por el color,[52] no podemos menos de presuponer, para oprobio de todos los nacidos más tarde, que también en los sueños de los griegos existía una regularidad lógica de líneas y contornos, de colores y grupos, una secuencia de escenas comparable a la de sus mejores relieves. Una perfección que, valga la comparación, nos autorizaría ciertamente a definir a los griegos soñadores como Homeros, y a Homero como un griego soñador: y en un sentido más profundo de lo que un hombre moderno se atrevería a compararse en sus sueños con Shakespeare.

En cambio, si de lo que se trata es de poner de manifiesto el monstruoso abismo que separa a los *griegos dionisiacos* de los bárbaros dionisiacos, no necesitamos hablar sólo mediante especulaciones. De todos los confines del mundo antiguo —por dejar de lado aquí al moderno—, desde Roma hasta Babilonia, se nos brindan no pocos testimonios de la existencia de fiestas dionisiacas, cuyo modelo, en el mejor de los casos, se relaciona con el de las griegas de modo parecido a como lo hace el sátiro barbudo —que toma el nombre y sus atributos del macho cabrío—[53] con el propio Dioniso. En el corazón de estas fiestas nos

[52] Debe señalarse que para Nietzsche el mundo artístico helénico no es ya el mundo de la Grecia marmórea y blanca soñada por los ilustrados neoclásicos alemanes desde Winckelmann a Thorvaldsen, sino un mundo policromo, exuberante.

[53] *Tragoidía* originariamente significaba «canto de un macho cabrío», de *tragos* [macho cabrío] y *oidé* [canto]. Se conjetura que este significado procede del coro del teatro griego, cuyos participantes entraban en escena vestidos como sátiros, divinidades del campo con figura de hombre barbado, orejas y patas cabrunas y cola de caballo o de chivo. La relación entre la tragedia, Dioniso y el macho cabrío es posiblemente uno de los lugares comunes más citados y menos transparentes de toda la cuestión filológica respecto a la tragedia griega. En la *Poética* de Aristóteles (cap. IV), se dice que la tragedia debió su origen a los directores del canto del ditirambo y que, a partir de una evolución de obras satíricas, en las que los miembros del coro iban disfrazados de machos cabríos *[tragoí]*, se pasó a los grandes temas y a un lenguaje más solemne; es decir la tragedia sería la confluencia de dos formas artísticas distintas: el drama satírico *[satyrikón]* y el canto coral ditirámbico. La cuestión es si se cree a Aristóteles plenamente o si se piensa que el Estagirita dejó a medio llenar una laguna sobre el origen del drama ateniense porque ya en su propio tiempo no podía decir nada seguro acerca de la prehistoria de la tragedia. Para Albin Lesky (*La tragedia griega*, Barcelona, Acantilado, 2001) la tragedia y el drama satírico constituyen un mismo género literario, lo

topamos por doquier con un extravagante desenfreno sexual, cuyas olas desbordan los límites de toda institución familiar y sus venerables estatutos. Aquí, a decir verdad, las más salvajes bestias de la naturaleza daban rienda suelta a sus instintos, incluso rayando en una abominable mezcla de sensualidad y crueldad que siempre se me ha antojado el «brebaje mágico» por antonomasia de las brujas.[54] Aun siendo

que posibilita que la tragedia pueda ser una derivación de *satyrikón*. El ditirambo, el canto religioso dionisiaco, sería la otra confluencia que ayudaría a entender la tragedia como forma autónoma. Heródoto cita a Arión (*circa* siglo VII a.C.) como el primer hombre que compuso un ditirambo, es decir, que le dio forma artística a un canto religioso antiguo. La Suda lo cita como el inventor del estilo trágico *[tragikoû trópou]*, «el primero que organizó un coro, mandó cantar un ditirambo, dio nombre a lo que el coro cantaba e introdujo sátiros que hablaban en verso». Un comentario de Juan Diácono sobre Hermógenes añade más información a la Suda: «El primer drama de la tragedia lo representó Arión de Metimna, según enseñó Solón en sus elegías». Esto parecería el puente entre el ditirambo y el *satyrikón* del que hablaba Aristóteles. Esto explicaría también el hecho de que los peloponesios reclamaran la invención de la poesía trágica (Aristóteles, *Poética*, 1448a), ante lo que los atenienses protestaban porque habían sido las creaciones áticas las que habían elevado el género a ese rango. El nombre de tragedia *[tragodía]* ya supuso para los antiguos un problema. Puede ser interpretado, continúa Lesky, como «canto para ganar un macho cabrío (o canto sacrificial del macho cabrío)» o»canto de los machos cabríos». Los sátiros y los silenos seguramente eran muy antiguos y representan casi un arquetipo cultural indoeuropeo de los seres selváticos. El problema es muy enmarañado, ya que los eruditos alejandrinos tomaron posturas críticas respecto a Aristóteles y las múltiples noticias «literarias» y las aportaciones iconográficas han suscitado miles de páginas al respecto. Albin Lesky (*op. cit.*, págs. 77-109) realiza un sugerente y claro análisis de las múltiples matizaciones posibles respecto a la presencia de lo satírico, de los sátiros, en la tragedia basado en las formas artísticas poéticas. Respecto al lado cultual de la composición y la representación, cabe señalar asimismo el libro de Karl Kerényi, *Dionisos, raíz de la vida indestructible* (Barcelona, Herder, 1998, págs. 218 y sigs.), en el que enmarca la celebración de la tragedia en las fiestas ciudadanas dedicadas a Dioniso: las Antesterias y las Grandes Dionisias.

[54] Referencia al brebaje que las brujas tienen que preparar para Fausto por indicación de Mefistófeles. *Cf. Fausto*, «Cocina de las brujas» (2603 y sigs.). Por otra parte, Nietzsche se hace eco aquí de la doble naturaleza del ritual dionisiaco aludiendo a la mezcla natural que tiene lugar en el éxtasis báquico, el entusiasmo místico, entre alegría y libertad —Dioniso es *lysios*: el liberador—, y crueldad, en una suerte de reconciliación con un estado natural previo al moral. Como indica W. Otto [*op. cit.*,], Dioniso es un dios ambiguo: otorga el éxtasis y la embriaguez vital y, al mismo tiempo, la aniquilación y la locura. Cabe recordar que esa «doblez» está, para algunos, presente en su nombre *(Dio-nysos)* y, en el de su canto ritual, el ditirambo, que se ha dado en interpretar, aunque de forma dudosa, como *dís thyraze bebekós* [el que ha cruzado dos veces la puerta], a la luz de su doble nacimiento: el del doble parto Sémele-Zeus; otra tradición, ya órfica, apuntaba también el renacimiento del dios después de su asesinato a manos de los titanes. Toda la tragedia de Eurípides es una constatación de la doble naturaleza de este dios.

conocedores de las febriles excitaciones de esas fiestas —sus noticias llegaban por todas las vías marítimas y terrestres—, parece que los griegos se defendieron y protegieron durante algún tiempo de ellas apelando a la figura de Apolo, quien, henchido de orgullo, no conocía poder más peligroso contra el que esgrimir la cabeza de Medusa[55] que el de este grotesco y descomunal poder dionisiaco. Esta mayestática actitud de rechazo por parte de Apolo ha quedado grabada para la eternidad en el arte dórico.[56] Mas esta resistencia se hizo problemática, por no decir imposible, cuando finalmente procedentes de las raíces más profundas de lo helénico hallaron camino expedito impulsos parecidos. Fue entonces cuando la reacción del dios de Delfos se limitó a privar a su poderoso contrincante de las armas destructoras recurriendo a una oportuna reconciliación. Esta reconciliación constituye el momento más importante de la historia del culto griego. Mírese donde se mire, pueden comprobarse las profundas transformaciones ocasionadas por este acontecimiento. Ésta fue una reconciliación de dos contrincantes definida por una rigurosa delimitación de sus límites —que de ahora en adelante los dos debían respetar— a la vez que por un periódico intercambio de dones honoríficos de reconocimiento. En el fondo, pues, el abismo no había sido salvado. Ahora bien, si examinamos cómo se manifestó el poder dionisiaco bajo la presión de este tratado de paz, comprenderemos de inmediato, en contraste con los saces babilónicos, donde los seres humanos sufrían todo tipo de regresiones a la condición de tigres y monos, el significado de las orgías dionisiacas de los griegos como fiestas de redención del mundo y días de transfiguración. Sólo en ellas la naturaleza alcanza esplendor artístico; sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se trueca en fenó-

[55] Referencia a la mirada de la Medusa que convertía en piedra a aquel que cruzara la mirada con ella. Polidectes, enamorado de Dánae, ordena al hijo de ésta, Perseo, una misión imposible: cortar la cabeza a la Gorgona Medusa, a fin de eliminar al vástago de su amada. Perseo con la ayuda de Atenea consigue decapitarla y la presenta ante Polidectes y sus amigos mientras gozan de un banquete, convirtiéndolos a todos en piedra. *Cf.* Píndaro (*Pítica,* X, 43 y sigs., y *Pítica,* XII, 9 y sigs.).

[56] El dórico es el estilo arquitectónico que encarna la severa rotundidad mayestática del arte griego arcaico, con sus columnas sobriamente estriadas y directamente apoyadas en el estilobato del templo, sin decoración en su parte superior, ábaco y equino. Es el estilo en el que está construido el Partenón, aunque es de época clásica, y los impresionantes templos de Agrigento y Selinunte, en Sicilia, y Paestum, al sur de Nápoles. Sobre esta concepción de lo dórico se basó el poeta Gottfried Benn para sus sugerentes análisis.

meno artístico. Ese repulsivo brebaje mágico de brujas, ese compuesto de sensualidad y de crueldad, era aquí ineficaz: del mismo modo que los medicamentos guardan el recuerdo de los venenos mortales,[57] sólo la milagrosa mezcla y duplicidad afectiva de los alucinados dionisiacos guarda el recuerdo de ese brebaje, ese fenómeno en el que el sufrimiento suscita placer y el júbilo tañe en el pecho sonidos torturados. Un grito de espanto o un lamento nostálgico por una pérdida insustituible vibran aquí desde la máxima alegría. En esas fiestas griegas brota algo parecido a un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ella se lamentara viéndose despedazada en individuos. El canto y el lenguaje gestual de estos alucinados discordantes fueron para el mundo griego homérico un fenómeno nuevo e inaudito; la *música* dionisiaca, en concreto, les suscitó espanto y terror. Aunque aparentemente la música ya era conocida como arte apolíneo, lo era, sin embargo, sólo en sentido estricto en función del oleaje sonoro del ritmo, cuyo poder de figuración fue desarrollado para la representación de estados apolíneos. La música de Apolo estaba construida a modo de una arquitectónica dórica de sonidos, pero de sonidos apenas sugeridos, como los que son peculiares de la *cithara*. De ahí que, en cuanto elemento no-apolíneo, la naturaleza esencial de la música dionisiaca (la violencia arrebatadora del sonido, el torrente unánime de la melodía, el mundo incomparable de la armonía), y de toda música en general, se mantuviera al margen. En el ditirambo[58] dionisiaco el hombre se siente impelido a intensificar todas sus facultades simbólicas; es entonces cuando algo hasta ahora nunca experimentado apremia para manifestarse: la destrucción del velo de Maya, la unificación en cuanto genio de la especie, hasta de la misma naturaleza. Es el momento en el que la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; se necesita un nuevo mundo de símbolos: de entrada, toda simbólica corporal, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino también todos los gestos completos de baile susceptibles de mover rítmicamente todos los miembros. Entonces, con repentino brío, las otras fuerzas simbólicas, las de la música, acrecientan su ritmo, dinamismo y armonía. Para comprender el desencadenamiento total de todas estas fuerzas simbólicas, el hombre tiene que haber arribado ya a ese cenit de la alienación de sí que busca expresarse simbólicamente en esas fuerzas. ¡El servidor ditirámbico de Dioniso sólo comprendido por sus iguales! ¡Con qué estupefacción tuvo que contemplarle el griego apolíneo!... Pero con una estupefacción tanto más profunda cuanto que a ella se añadía el espanto de que todo aquello no le era realmente tan ajeno, es más, de que su conciencia apolínea sólo le ocultaba ese mundo dionisiaco cual velo.

[57] Alusión al doble significado de la palabra griega *phármakon*: veneno y remedio; ambigüedad presente incluso en la conjunción de la copa y la serpiente en el símbolo farmacéutico. Una ambivalencia recogida por Platón en *Gorgias* (47b), en relación con el mensaje del oráculo a Télefo: *«Hó trósas kai iásetai»* [El que te hirió, te curará].

[58] Aristóteles (*cf. Poética*, 1449a) señalaba el ditirambo, el canto de los celebrantes de los ritos dionisiacos, como el origen de la tragedia.

3

Para comprender esto nos es preciso, valga la analogía, desmontar piedra a piedra ese primoroso edificio de la *cultura apolínea*, hasta entrever los pilares sobre los que se asienta. Aquí, lo primero que observamos son las majestuosas figuras de los dioses *olímpicos*,[59] erigidas sobre los frontispicios de dicho edificio, cuyas hazañas, representadas en relieves de gran esplendor, adornan sus frisos. En absoluto debe confundirnos el hecho de que la figura de Apolo no descuelle como divinidad singular en medio de las demás, y aparezca privada del derecho de ocupar la posición superior. Del mismo impulso encarnado en Apolo nació todo ese mundo olímpico; en este sentido es lícito atribuirle la paternidad del mismo. ¿Cuál fue, pues, la enorme necesidad que dio origen a esa sociedad tan luminosa de seres olímpicos?

Aquel que, albergando en su corazón otra religión, se aproxime a estos dioses olímpicos y busque en ellos elevación moral o, incluso, espiritualización incorpórea o amorosas miradas llenas de piedad, pronto, disgustado y decepcionado, no tendrá más remedio que darles la espalda. Aquí nada evoca el ascetismo, la espiritualidad o el

[59] En Atenas y Olimpia había altares consagrados a los Doce Dioses, culto corporativo no muy antiguo y posiblemente introducido a través de actuaciones legislativas de políticos y sacerdotes. Sabemos que en Atenas fue Pisístrato, y que Alejandro Magno fundó también un templo bajo esta advocación en la India, como testimonio de la religiosidad griega. Las divinidades olímpicas son los doce dioses del panteón griego clásico: Zeus, Hera, Poseidón Atenea, Apolo, Ártemis, Afrodita, Hermes, Ares, Hefesto, Deméter, Dioniso. Ésta es la lista representada en el Partenón, aunque estos nombres varíen en algunos casos; así Platón, por ejemplo, introduce a Hestia en lugar de Dioniso (*Fedro*, 246e) y a Plutón (*Leyes*, 828d), y en el templo de Olimpia aparecían Crono, Rea y el río Alfeo.

deber: aquí sólo nos habla una existencia exuberante, más aún triunfante, en la cual todo lo existente, sea bueno o malo, queda divinizado. Y así no es extraño que, ante este fantástico desbordamiento de vitalidad, el observador, a buen seguro perplejo, se pregunte cuál es el brebaje mágico que han podido estos orgullosos hombres ingerir en su cuerpo para disfrutar de tal modo que, miren donde miren, se topen con la risa de Helena, la imagen ideal de su propia existencia, como «flotando en dulce voluptuosidad».[60] Sin embargo, a este contemplador, que vuelve sobre sus propios pasos, debemos gritarle: «No te vayas lejos de aquí; escucha antes lo que tiene que contarte la sabiduría popular griega acerca de esta existencia que, inexplicablemente serena, se expone delante de ti». Cuenta una antigua leyenda que durante mucho tiempo el rey Midas había perseguido en el bosque, sin poder atraparlo, al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso. Cuando éste, finalmente, cayó en sus manos, el rey le preguntó qué era lo mejor y más deseable para el hombre. Tieso y envarado, el *daimón* guarda silencio hasta que, urgido por el rey, termina profiriendo estas palabras en medio de una estridente risa: «¡Mísera estirpe efímera, hijos del azar y de la ardura!, ¿por qué me obligas a decirte algo, lo que te conviene no escuchar? Lo mejor de todo no está en absoluto a tu alcance, a saber, no haber nacido, no *ser*, ser *nada*... Y, en su defecto, lo mejor para ti es... morir pronto».[61]

¿Qué tipo de relación existe entre el mundo de los dioses olímpicos y esta sabiduría popular? La misma que hay entre la embelesada visión del mártir torturado y sus tormentos.

[60] Palabras de Mefistófeles (*cf. Fausto,* 1, 2603 y sigs., *op. cit.*): «Con ese brebaje en el cuerpo pronto verás a Helena en cualquier mujer». Fiel a su utilización del «eterno femenino» goetheano, Nietzsche utiliza aquí la figura de Helena, ideal de mujer en el mundo homérico, como símbolo de belleza y pureza.

[61] Esta interpretación de Sileno originó una de las críticas de Wilamowitz, quien ironizaba sobre la referencia nietzscheana. El episodio es transmitido por Plutarco en la Consolación a Apolonio, en donde se indica que está extraída de un diálogo perdido de juventud de Aristóteles, el *Eudemo*. Se trata, por otro lado, de un célebre lugar común de los textos griegos, por ejemplo en Teognis de Mégara (vss. 425 y sigs.): «De todas las cosas la mejor es no haber nacido / ni ver como humano los rayos fugaces del sol / y una vez nacido cruzar cuanto antes las puertas del Hades, / y yacer bajo una espesa capa de tierra tumbado» (*Antología de la poesía lírica griega* [selección y trad. C. García Gual], Madrid, Alianza Editorial, 1989), y en Sófocles (*Edipo en Colona*, v. 1224): «No nacer, a todo vence este pensamiento; y si se ha nacido, volver cuanto antes al lugar de donde se vino, es lo segundo mejor». No puede dejar de señalarse que estos versos de Sófocles son los que abren la segunda parte del *Hiperión* de Hölderlin, el «poeta favorito» de Nietzsche.

Es aquí donde se abre ante nosotros, por así decirlo, la montaña mágica del Olimpo y nos enseña sus raíces. El griego conocía y sentía los estremecimientos y horrores de la existencia; para poder vivir tuvo que colocar delante el brillante nacimiento onírico de los Olímpicos. Esa monstruosa desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza; esa despiadada *Moira* [destino] entronizada sobre todos los conocimientos; ese buitre del gran amigo de los hombres, Prometeo; esa pavorosa suerte del sabio Edipo; esa maldición de la estirpe de los Atridas,[62] que insta a Orestes a asesinar a su madre; en una palabra, toda esa filosofía del dios de los bosques, junto con sus modelos míticos, a causa de la cual fenecieron los melancólicos etruscos... sí, todo esto fue superado continuamente o, cuando menos, velado o sustraído a la mirada por los griegos mediante ese artístico mundo *intermedio* de los Olímpicos. Y es que para poder vivir, en virtud de una profunda necesidad, los griegos no tuvieron más remedio que crear a estos dioses. Del mismo modo que de un arbusto lleno de espinas terminan brotando las rosas, hemos seguramente de imaginar este proceso como un desarrollo en el que, gracias al impulso apolíneo de belleza, un originario orden divino titánico anegado en el horror termina convirtiéndose, gracias a lentas transiciones, en ese mismo divino orden olímpico de la alegría.[63] Pues, ¿de qué otra manera hubiera podido soportar la existencia ese pueblo de tan extrema sensibilidad, tan fogoso en el deseo, tan extrañamente dotado para *sufrir*, si esta existencia no se hubiera presentado nimbada de un aura superior en sus propios dioses? El mismo impulso que insufla vida al arte en calidad de complemento seductor para seguir viviendo y como perfección existencial, dio nacimiento también a ese mundo olímpico: en el que la «voluntad» helénica se colocó delante del espejo transfigurador. Así es como los dioses, a través de su propia vida, justificaban la vida humana (¡la única teodicea satisfactoria!).

[62] Alusiones a los temas de las tragedias *Prometeo encadenado* de Esquilo, *Edipo rey* y *Edipo en Colona* de Sófocles, y a la trilogía *La Orestíada,* de Esquilo, centrada en la maldición y expiación de la casa de Atreo, que asesina a sus sobrinos y se los ofrece en banquete a su hermano Tiestes que cae sobre el hijo de éste, Agamenón; sobre la hija de éste, Ifigenia, a la que ha de sacrificar Agamenón para que las tropas griegas puedan llegar a Troya; sobre la esposa de Agamenón, Clitemnestra, que asesina a su marido cuando regresa de Troya como vencedor y es, a su vez, asesinada en venganza por Orestes, el hijo de ambos; hasta la purificación de Orestes a manos de Atenea y Apolo en la tragedia *Las Euménides* de la trilogía.

[63] Referencia a la jovialidad olímpica, a partir de Iovis, nombre de Júpiter, importante para Nietzsche en CJ.

Al abrigo del luminoso brillo solar de estos dioses, se sintió la existencia como algo por lo que, en general, valía la pena esforzarse, de ahí que el auténtico *dolor* de los hombres homéricos irrumpiera ante la posibilidad de verse privados de ella, sobre todo, ante la idea inminente de su privación; de tal suerte que de ellos se podría decir ahora, invirtiendo la sabiduría silénica, que «para ellos lo peor de todo era una muerte súbita, y lo peor, después, el tener que morir algún día». Cuando suena este lamento, sus ecos vuelven a evocar la vida, prematuramente truncada, de Aquiles, los cambios y las transformaciones de las generaciones humanas, en movimiento cuales hojas dispersas,[64] el ocaso de la época heroica... No es indigno del más grande de los héroes aspirar a seguir viviendo, incluso al precio de convertirse en un simple ganapán.[65] Tan ardientemente desea esta existencia la «voluntad» bajo el estadio apolíneo, tan identificado se siente el hombre homérico con ella, que hasta su lamento se trueca en un himno de alabanza a la vida.

Aquí ha de decirse que esa armonía, es más, esta unidad de hombre y naturaleza, contemplada con tanta nostalgia por los hombres modernos, esta unidad para la cual Schiller acuñó el término técnico de «ingenuo»,[66] no es en absoluto un estado tan simple, tan evidente

[64] La comparación entre la caducidad de la vida humana y la caducidad de las hojas es uno de los lugares más célebres e imitados de la *Ilíada*, VI, 146: «Como el linaje de las hojas, así el de los humanos»; y XXI, 464 y sigs.: «Me dirías que no estoy en mi sano juicio si me enfrento a ti a causa de los míseros mortales, que semejantes a hojas, a veces florecen, cuando comen el fruto de la tierra, y a veces se consumen exangües».

[65] Cuando Odiseo se topa con la sombra de Aquiles en el submundo (*Odisea,* XI, 487 y sigs.), este último le manifiesta que preferiría ser jornalero un día que rey de los muertos.

[66] Fiel a su proyecto de regenerar la situación decadente y artificial de la humanidad moderna a la luz de la experiencia estética, y con la intención de resaltar el plano cognitivo de lo poético, Schiller escribe entre 1794 y 1795 *Sobre poesía ingenua y sentimental* (hay trad. cast.: *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y sentimental*, Barcelona, Icaria, 1995). En este ensayo, el «clásico» alemán distingue entre las obras lingüísticas que se presentan como respuestas inmediatas, espontáneas a la naturaleza (literatura «ingenua») y las que expresan las reflexiones más o menos conscientes del autor a la luz de su experiencia reflexiva («literatura sentimental»). Schiller ensalza como modelo de poeta «ingenuo», el único de rasgos geniales, a Goethe a la par que critica que sus contemporáneos se hayan alejado de la primera opción en dirección a un «sentimentalismo» de cuño moral, esto es, mediado, *representado*, corrupto, poco natural. Los griegos eran, en su hermosa simplicidad, «exactos, fieles y prolijos» al describir las escenas y caracteres naturales. «Atribuimos a un hombre carácter ingenuo cuando en sus juicios sobre las cosas pasa por alto lo que tienen de artificial y rebuscado y no se atiene más

de suyo y, por así decirlo, tan inevitable, que *tuviéramos* que darnos de bruces con él, en las puertas de toda cultura, a modo de un paraíso de la humanidad. Esto sólo pudo creerlo una época que intentaba imaginarse al Emilio de Rousseau como artista, y que creía haber encontrado en Homero un artista de este tipo, un Emilio artista educado en el seno de la naturaleza. Allí donde nos topamos con lo «ingenuo» en el ámbito artístico, nosotros reconocemos también ya el efecto más poderoso de la cultura apolínea, la cual siempre tiene antes que abatir a un imperio de titanes, matar monstruos y enseñorearse, recurriendo a poderosos espejismos e ilusiones agradables, sobre la terrible profundidad derivada de la mirada al mundo y la más excitable sensibilidad para el sufrimiento. ¡Mas qué raras veces se alcanza en realidad ese enredarse de lleno en la belleza de la apariencia propio de lo ingenuo! Y cuán inefablemente sublime aparece, por esa misma razón, la figura de *Homero*,[67] quien, como individuo, está ligado a esa cultura popular apolínea como el artista onírico singular a la facultad de soñar del pueblo y la naturaleza en general. La «ingenuidad» homérica sólo puede comprenderse como la victoria total de la ilusión apolínea, una ilusión semejante a la que utiliza la naturaleza con no poca frecuencia para lograr sus metas. El auténtico fin queda oculto tras una imagen ilusoria: y mientras tendemos nuestras

que a la simple naturaleza [...] Lo ingenuo del carácter nunca puede ser, pues, cualidad de hombres corrompidos, sino que únicamente puede convenir a los niños y a hombres con alma de niño» (*op. cit.,* pág. 76). Es decir, en los «modernos», sobre todo los franceses, piensa Schiller, la naturaleza deja de ser experiencia y sujeto para devenir *objeto*. «El sentimiento de que aquí se trata no es, pues, el que los antiguos tenían; más bien coincide con el que tenemos nosotros hacia los antiguos. Ellos sentían naturalmente; nosotros sentimos lo natural. El sentimiento que llenaba el alma de Homero cuando hizo que el porquerizo agasajara a Ulises era sin duda muy otro que el que agitaba el alma del joven Werther al leer ese canto después de importuna reunión. Nuestro modo de conmovernos ante la naturaleza se parece a la sensación que el enfermo tiene de la salud.» (*op. cit.,* pág. 85.) La «ingenuidad» fue asimismo el punto de partida tomado por Hölderlin en sus diversos acercamientos a la poesía épica griega y a sus personajes, y a la caracterización tanto del poema como de sus personajes por su vinculación y pertenencia a lo *natural*: «El poema épico, ingenuo según la apariencia, es heroico en su significación. Es la metáfora de grandes afanes» (Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, Madrid, Hiperión, 1990, pág. 79).

[67] El modelo de Homero y su respectiva armonía es central en el universo idealista como marco crítico de la decadencia y fragmentación del mundo burgués (Goethe, Hegel). De ahí la importancia de la lente correctora nietzscheana, quien desde joven ya se había ocupado del Homero «educador de Grecia» y de la poesía épica como voz colectiva.

manos para aferrarnos a esta ilusión, la naturaleza consigue su propósito a través de ella. Entre los griegos, la «voluntad» se quería contemplar a sí misma a través de la transfiguración del genio y del mundo del arte; para glorificarse, sus criaturas necesitaban sentirse también dignas de ser glorificadas; era preciso que se reencontraran a sí mismas en una esfera superior, sin que este mundo perfecto de su visión actuase a modo de obligación o reproche. Ésta es la esfera de belleza en la que ellos veían sus propias imágenes reflejadas: los Olímpicos. Gracias a este espejismo de belleza, la «voluntad» helénica combatió contra su talento artístico para sufrir y para la sabiduría del sufrimiento. Como monumento de esta victoria suya se presenta ante nosotros la figura de Homero, el artista ingenuo.

4

La analogía del sueño nos brinda alguna que otra información acerca de este artista ingenuo. Paremos mientes en el soñador e imaginémoslo embebido en la ilusión del mundo onírico sin querer disiparla y diciéndose a sí mismo: «¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñando!»; colijamos de aquí un hondo e íntimo placer ligado a la contemplación de las imágenes oníricas; por otro lado, olvidemos por completo el día y su terrible insistencia a fin de poder soñar en general con este íntimo placer en la mirada... paremos mientes en todo esto y podremos, de la mano de Apolo, el descifrador de sueños, interpretar todos estos fenómenos más o menos en los siguientes términos. Pese a que, con toda certeza, de las dos mitades de la vida —la mitad que se vive en vigilia y la que se vive en el sueño—, creemos que la primera es la más deseable, importante, digna, valiosa e, incluso, la única que se vive en realidad, yo me atrevería a afirmar —por más que esto parezca una paradoja— que el sueño valora justo de manera opuesta el misterioso fondo de nuestro ser, del cual nosotros mismos no somos sino su apariencia. En efecto, cuanto más constato la existencia de estos instintos estéticos omnipotentes en la naturaleza y su febril sed de apariencia, su anhelo de liberación por medio de dicha apariencia, tanto más apremiado me siento a abrazar esa suposición metafísica de que lo en realidad existente, lo Uno originario, en cuanto instancia eternamente sufriente y llena de contradicciones, precisa a su vez de la apariencia harto placentera y de la visión arrobada para su perpetua redención. Nosotros, empero, en cuanto seres completamente cautivos e integrantes constitutivos de esta apariencia, estamos obligados a concebirla como lo que en verdad no existe, es decir, como un incesante flujo en el tiempo, el espacio y la causalidad o, dicho con otras palabras, como mera realidad empírica. Pero abstraigámonos durante un instante de nuestra propia «realidad» y comprendamos nuestra existencia empírica y la del mundo en general como una representación generada en todo momento por lo Uno originario primordial: entonces el sueño tendrá que aparecérsenos como la *apariencia de la apariencia*, es decir, como una satisfacción aún más perfecta del deseo primordial de apariencia. Es esta misma razón la que suscita en el núcleo íntimo de la naturaleza ese indescriptible placer por el artista y la obra de arte ingenuos, arte que no constituye más que una «apariencia de la apariencia». En una pintura de fuerte contenido simbólico, *Rafael* —precisamente, uno de estos ingenuos inmortales— ha representado para nosotros ese proceso de debilitamiento de la apariencia en apariencia que no es sino el procedimiento originario del artista ingenuo a la vez que de la cultura apolínea. En su *Transfiguración*,[68] la parte inferior del cuadro (que representa al niño endemoniado, a los desesperados que lo llevan en brazos y a los discípulos embargados por la angustia) nos muestra un reflejo del eterno dolor originario, del único fundamento del mundo: la «apariencia» es aquí imagen especular del eterno conflicto, padre de todas las cosas.[69] Surgiendo de esta apariencia se

[68] Obra tardía, quizá la última, de Rafael realizada entre 1517-1520, que representa la transfiguración de Cristo en el monte Tabor, conservada en los Museos Vaticanos de Roma y de la que puede verse una buena copia de taller en el Museo del Prado. Posiblemente, como cuenta Von Reibnitz, esta reflexión de Nietzsche esté en deuda con lo afirmado por su colega y amigo Jacob Burckhardt en la obra *El cicerone*, donde se dice: «Aquí lo sobrenatural está representado con mucha más fuerza —mediante un contraste que puede llamarse incluso prodigioso— que todas las Glorias y Visiones de todo el resto de la pintura [...] Rafael no fue más allá de los mismos griegos, para quienes bastante a menudo la composición normal tenía que dejar sitio a cualquier detalle característico» (Barcelona, Iberia, 1966, págs. 193-194). Esta división tripartita del cuadro es matizada en AU, § 8: «*Transfiguración*.— Los que sufren sin saber qué hacer, los que sueñan de un modo confuso, los que se entusiasman con lo celestial: he aquí las tres divisiones en las que Rafael clasifica a la Humanidad. Pero nosotros no consideramos el mundo de esta manera —tampoco Rafael *podría* ya considerarlo así: vería con sus ojos una nueva transfiguración». Por lo demás, un decisivo texto, el § 370 de CJ, señala hasta qué punto Nietzsche sigue viendo en Rafael un modelo de artista dionisiaco ni romántico ni resentido.

[69] Alusión al *Pólemos pantón patér* de Heráclito (53 DK): «La guerra es el padre de todas las cosas», fórmula dialéctica.

yergue entonces, como envuelto en un aroma de ambrosía, un mundo nuevo de apariencias, de aptitudes casi visionarias, del cual nada perciben aquellos que se encuentran cautivos en la primera apariencia... un flotar luminoso suspendido en el más puro deleite y en una contemplación indolora que brilla desde unos grandes ojos abiertos. Es aquí, en el más poderoso simbolismo artístico, donde nuestras miradas se dan de bruces con ese mundo de la belleza apolínea, pero también con el subsuelo sobre el que descansa —la terrible sabiduría de Sileno—, y comprendemos intuitivamente la necesidad recíproca que liga a ambos. Apolo, a su vez, nos sale al paso como la divinización del *principium individuationis*, sólo en el cual se cumple la finalidad eternamente lograda del Uno originario, su liberación por la apariencia. Con gestos sublimes Apolo nos muestra por qué se necesita todo ese mundo de tormentos para presionar al individuo a crear la visión liberadora y cómo luego, embebido en la contemplación de ésta, se sienta tranquilo sobre su embarcación, arrastrada por los vaivenes del mar.

Considerada en general esta divinización de la individuación desde un punto de vista prescriptivo o imperativo no conoce más que una sola ley: el individuo, es decir, el respeto hacia los límites de la individualidad, la *mesura* en el sentido helénico. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige de los suyos la mesura, y a fin de poder conservarla, el conocimiento de uno mismo. De este modo, a la necesidad estética de la belleza viene a sumarse la exigencia del «conócete a ti mismo» y del «¡nada en demasía!»,[70] del mismo modo que la exagerada presunción del individuo y su desmesura pasan a ser consideradas como los auténticos demonios y enemigos de la esfera no apolínea —atributos, por tanto, propios de la época preapolínea, la época de los Titanes— y del mundo al margen de la circunscripción apolínea, esto es, el mundo bárbaro.[71] A causa de su titánico amor a los

[70] Estas dos prescripciones estaban grabadas en la entrada al templo de Apolo en Delfos.

[71] El panteón olímpico surge después del destronamiento de las divinidades ctónicas previas, de los cultos antiguos ligados a las divinidades de la tierra. Hesíodo, en la *Teogonía*, traza la evolución de la historia «religiosa» desde el Caos original pasando por el destronamiento de Urano a manos de Crono, el más astuto de los violentos Titanes, los hijos de la Tierra y el Cielo, hasta el reinado de la justicia encarnada en Zeus y los olímpicos después de la guerra contra los Titanes, la Titanomaquia, en la que estos seres excesivos y bárbaros son derrotados por Zeus y sus hermanos, lo que explica la primacía del orden frente a la barbarie.

hombres, Prometeo no pudo por menos de ser despedazado por los buitres. Por su desmedida sabiduría, que le hizo adivinar el enigma de la esfinge, Edipo se vio abocado a un torbellino inextricable de crímenes... este era el modo en que el dios délfico interpretaba el pasado griego.[72]

Aun sin engañarse respecto a su íntimo parentesco con esos titanes y héroes sojuzgados, el griego apolíneo no dejaba de tildar de «titánico» y «bárbaro» el efecto que suscitaba lo *dionisiaco*. Ciertamente, aquí tuvo que sentir algo más: su existencia entera, con toda su belleza y mesura, hundía sus raíces sobre un velado subsuelo de dolor y conocimiento que se revelaba para ellos de nuevo gracias a lo dionisiaco. Y repárese en esto: ¡Apolo no podía vivir sin Dioniso! ¡Lo «titánico», lo «bárbaro» seguían siendo, en última instancia, tan necesarios como lo apolíneo! Imaginémonos ahora cómo se introdujo, en este mundo erigido sobre la apariencia y la mesura, artificialmente embridado, el sonido extático de las fiestas dionisiacas, envuelto en mágicas melodías cada vez más seductoras; y cómo en ellas prorrumpió en placer, dolor y conocimiento la *desmesura* toda de la naturaleza materializándose en un intenso grito desgarrador. Comparado con ese demoníaco canto popular, ¡imaginémonos qué valor podía tener el artista apolíneo de las salmodias, con el tañido espectral de las arpas...! Las musas de las artes de la «apariencia» empalidecieron ante la presencia de un arte que expresaba la verdad en toda su embriaguez; «¡qué desgracia!, ¡qué desgracia!», gritaba la sabiduría de Sileno en presencia de los serenos Olímpicos. Hasta el individuo, con todos sus límites y medidas, se sumió en ese olvido de sí mismo propiciado por el estado dionisiaco y olvidó los preceptos apo-

[72] La esfinge era un ser con rostro de mujer, pecho, patas y cola de león y alas de pájaro que asolaba Tebas y planteaba a los tebanos un enigma: si lo resolvían, se marchaba; de lo contrario, engullía al tebano de turno. El enigma, que no aparece citado textualmente en el *Edipo rey* de Sófocles, era, según Apolodoro (*Biblioteca*, III, 8): «¿Qué ser provisto de voz es de cuatro patas, de dos y de tres?». Edipo, que llegaba a Tebas huyendo de Corinto por el oráculo dado por Apolo de que mataría a su padre y se casaría con su madre, y tras haber matado a un hombre en algo que ha sido señalado como «un incidente de tráfico», solucionó el enigma: los tebanos en agradecimiento le entregaron a Yocasta, la reina viuda. Como es sabido, el hombre al que había dado muerte en el camino era su padre, Layo, rey de Tebas, y la reina entregada en agradecimiento por los tebanos, su propia madre, Yocasta, que le habían abandonado nada más nacer a causa del mismo oráculo recibido por Edipo. Nietzsche durante el semestre estival de 1870 imparte una serie de lecciones sobre el Edipo rey sofócleo.

líneos. Una vez que lo *desmesurado* se reveló como verdad, el conflicto y el éxtasis nacido de los dolores hablaron de sí mismos desde el corazón mismo de la naturaleza. Aunque dondequiera que penetrara lo dionisiaco lo apolíneo fue suprimido y eliminado, no es menos cierto que allí donde la primera embestida fue resistida, el prestigio y la majestad del dios délfico se revelaron más firmes e intimidatorios que nunca. Así las cosas, no encuentro mejor ejemplo del Estado y el arte *dóricos* que comprenderlos a la luz de la analogía de un campo de batalla apolíneo continuamente sitiado. Sólo a condición de resistir una y otra vez a la naturaleza titánica y bárbara de lo dionisiaco, pudieron perdurar un arte tan arrogante y arisco, con bastiones tan impenetrables, una educación tan guerrera y tosca, un sistema estatal tan cruel y brutal.[73]

Hasta aquí no he hecho más que ampliar las tesis adelantadas por mí al comienzo de este tratado. Es decir, no he hecho sino mostrar cómo lo dionisiaco y lo apolíneo se enseñorearon del ser helénico a través de la incesante escalada de nuevos nacimientos y mediante un proceso de intensificación recíproca; cómo, bajo la influencia del impulso apolíneo hacia la belleza, el mundo homérico terminó emergiendo de la edad de «bronce»,[74] con sus titanomaquias y su tosca filosofía popular; cómo, asimismo, esa grandeza «ingenua» fue de nuevo devorada por la irrupción del torrente dionisiaco, y de este modo, enfrentándose a este nuevo poder, lo apolíneo volvió a erguirse al socaire de la rígida majestuosidad del arte y la concepción dóricas del mundo. Desgarrada, pues, la historia helénica más pretérita bajo el punto de vista de estos dos principios hostiles en cuatro grandes períodos artísticos, se impone ahora volver a preguntarnos por la finalidad última de estos desarrollos y esfuerzos, siempre y cuando no consideremos que su última manifestación, el arte dórico, representa la cumbre y meta de esos impulsos estéticos. Será entonces cuando se ofrezca a nuestra mirada esa obra de arte tan sublime y ensalzada que es la *tragedia ática* y el ditirambo dramático, entendidos como la conjugada culminación de estos dos impulsos, cuya misteriosa unión, tras una larga lucha precedente, ha terminado alcanzando la gloria en una criatura que es a la vez Antígona y Casandra.[75]

[73] *Vid.* nota 56.

[74] Nietzsche alude a la cronología histórica de la decadencia de Hesíodo representada por metales. Aquí la edad de bronce se identifica con el presente, y sigue a la «edad de oro» y la «edad de plata» (*Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen*, Madrid, Alianza Editorial, 2000).

5

Nos estamos acercando al verdadero objetivo de nuestra investigación: el acceso al conocimiento del genio dionisiaco-apolíneo y de su obra de arte o, cuando menos, a una comprensión aproximada del misterio inherente a esa unidad. De entrada, se preguntará en qué lugar del mundo helénico apareció por primera vez esa inédita semilla cuyo fruto terminó germinando en la tragedia y el ditirambo dramático. La propia Antigüedad brinda testimonio de ello en imágenes (esculturas, gemas, etc.) al representar juntos, en calidad de padres fundadores y portadores de la antorcha de la poesía griega, a *Homero y a Arquíloco*,[76] imbuida de la sensación dominante de que sólo ellos dos merecían ser considerados seres igual y absolutamente originales, seres capaces de seguir propagando una corriente de fuego sobre toda la posteridad helénica. Fijémonos en Homero, ese anciano soñador embebido en sus pensamientos, ese modelo de artista ingenuo, apolíneo... y veámoslo contemplando, absorto, el apasionado talento de Arquíloco, ese belicoso servidor de las musas arrojado salvajemente a la existencia... ¿Podría aquí ofrecer la estética moderna algo más que la simple interpretación de que el artista «objetivo» se contrapone al primer artista «subjetivo»? Poco servicio nos presta, a decir verdad, esta tesis, pues no conocemos al artista subjetivo más que como un artista malo, toda vez que lo primero que exigimos, en toda expresión y distinción artísticas, es, antes que nada, la victoria

[75] Esta extraña imagen híbrida, muy criticada por Wilamovitz, quien se burló de su esoterismo, es difícil de explicar. Antígona, la criatura engendrada del incestuoso matrimonio entre Edipo y su madre, murió obligada a suicidarse antes de poder reproducir. Casandra, hija de Príamo y Hécuba, es una inspirada profetisa troyana de gran relevancia en la guerra de Troya. Quizás el autor intente expresar la unión del orden divino apolíneo (Antígona) y la capacidad visionaria dionisiaca de Casandra, que es rechazada por Apolo por mantener relaciones con mortal.

[76] Poeta del siglo VII (680-640 a.C.), nacido en la isla de Paros, cuya influencia en la lírica es comparable a la de Homero en la épica. Arquíloco narra biográficamente y con indudable intensidad sus experiencias militares como mercenario, su gusto por el vino y sus aficiones en general. Obsérvense las imágenes que aquí se utilizan para contraponer la épica de la lírica: Homero es el crepúsculo vital mientras que Arquíloco es la fuerza musical de la vida misma que «escucha» antes de decir «yo».

sobre lo subjetivo, la liberación del «yo», el enmudecimiento de toda voluntad y veleidad individuales; es más, sin objetividad, sin abrazar una contemplación puramente desinteresada,[77] jamás podríamos dar crédito a la más nimia producción de verdad artística. De aquí que para nuestra estética sea una perentoria necesidad la solución del problema de cómo el «lírico» es posible como artista, quien, si atendemos a la experiencia de todas las épocas, no para de decir «yo» y de canturrear ante nosotros toda la gama cromática de sus pasiones y deseos. No es extraño por ello que, comparado con Homero, este Arquíloco nos espante con el alarido de su odio y de su escarnio, con las ebrias explosiones de sus deseos; él, el primer artista llamado «subjetivo», ¿no representa, por esto mismo, la quintaesencia del hombre privado de atributos artísticos? Pero ¿de dónde surge entonces el culto que a él, como poeta, se le rinde precisamente en el oráculo de Delfos, cuna del arte «objetivo», en sentencias tan memorables?[78]

Schiller ha arrojado luz sobre el proceso de su propia creación poética ayudándose de una observación psicológica que a él mismo le parecía inexplicable y que, sin embargo, no parece demasiado problemática. Él confiesa, en efecto, haber tenido ante sí y en su interior, en la situación previa al acto creativo, no algo parecido a la visión de una serie de imágenes, con unas ideas ordenadas causalmente, sino, antes bien, un *temple musical* («En mi caso, el sentimiento al principio carece de un objeto definido y claro; sólo más tarde adquiere esta forma. Le precede algo así como un tono anímico musical, al que le sigue después en mí la idea poética»).[79] Añadamos ahora a esto el fenómeno más importante de toda la lírica antigua, la combinación, más aún, la identidad, entre *lírico* y *músico*, considerada por doquier como natural (comparada con ella, nuestra lírica moderna se asemeja a la estatua de un dios sin cabeza), y seremos capaces de comprender, a la luz

[77] Eco de las ideas estéticas de Schopenhauer.

[78] Una referencia a la historia narrada por Plutarco (*De sera numinis vindicatione* 17). Según ésta, la sacerdotisa de Apolo condujo al asesino de Arquíloco fuera del templo bajo el argumento de que había asesinado a «un hombre sagrado de las musas».

[79] Carta a Goethe fechada el 18 de marzo de 1796. *Cf.* Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke. Briefe*, Múnich, Carl Hanser Verlag, 1995, carta núm. 334, pág. 400. *Cf.* para esta decisiva cuestión el importante trabajo de Aldo Venturelli: *«"Das Klassische als Vollendung des Sentimentalischen". Der junge Nietzsche als Leser des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe»*, en *Nietzsche Studien*, 1984, págs. 180-202.

de nuestra metafísica estética expuesta en las páginas anteriores, lo que es el poeta lírico. Como artista dionisiaco, él, de entrada, se ha fusionado completamente con el Uno originario, con su dolor y reproduce la imagen de esta unidad primordial en forma musical, aunque ésta, dicho sea de paso, haya sido llamada con toda justicia una repetición del mundo, si no un segundo vaciado del mismo; mas es ahora cuando, bajo la influencia apolínea del ensueño, esta música se le hace visible en algo parecido a una *imagen onírica simbólica*. Liberándose en la apariencia, aquel reflejo del dolor originario en la música, ajeno a la imagen y al concepto, es causa entonces de un segundo reflejo bajo la forma de símbolo o ejemplo individual. Inmerso en el proceso dionisiaco, el artista ya ha renunciado a su subjetividad: la imagen que su fusión con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica que simboliza de manera visible esa contradicción y dolor originarios, junto con su placer primordial de la apariencia. El sonido del «yo» del lírico emerge, por tanto, de los abismos del ser; su «subjetividad», por decirlo con los representantes de la estética moderna, es puramente imaginaria. Cuando Arquíloco, el primer lírico entre los griegos, revela su amor loco a la par que su desprecio hacia las hijas de Licambes,[80] no es su pasión, poseída por la fiebre orgiástica, la que danza ante nosotros; vemos a Dioniso y a las ménades, vemos al ebrio alucinado de Arquíloco profundamente dormido (un sueño como el que nos describe Eurípides en *Bacantes*: en las altas praderas de las montañas, bajo el sol de mediodía);[81] es entonces cuando vemos también a Apolo que, en ese momento, se dirige hacia él y le roza con su laurel.[82] Bajo este hechizo dionisiaco-musical del durmiente, chispean en derredor, digámoslo así, imágenes titilantes, poesías líricas, que, al alcanzar su máximo despliegue, serán bautizadas como tragedias y ditirambos dramáticos.

[80] Licambes había sido enviado junto a Telesicles, padre de Arquíloco, a Delfos para responder al oráculo, y había prometido en matrimonio a una de sus hijas, Neobula, a Arquíloco. Cuando Licambes rompió su promesa, el poeta tomó cumplida venganza en las dos hijas del primero: para escapar del escarnio, tanto las hijas cono el padre se ahorcan.

[81] Escena de *Bacantes*, en la que el mensajero informa a Penteo: «Acababa de remontar por una cima los rebaños de vacas, al tiempo que el sol lanza sus rayos a caldear la tierra. Y veo agrupadas en cortejos tres coros de mujeres [...] Dormían todas, en actitud descuidada» ([trad. C. García Gual y L. Alberto de Cuenca] Madrid, Gredos, 1985, vss. 677 y sigs.).

[82] Planta relacionada con Apolo y las Musas.

El escultor, así como el poeta épico, emparentado con él, quedan absortos ante la pura contemplación de las imágenes. El músico dionisiaco, ajeno a las imágenes, se hace dolor originario y eco originario de este dolor. El genio lírico siente despuntar en su interior, bajo la influencia mística de la enajenación de su individualidad y del estado de fusión, un mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y *tempo* son completamente distintos de los del escultor y del poeta épico. Mientras que este último no vive ni obtiene la satisfacción más que a través de estas imágenes, nunca cansándose de contemplarlas cariñosamente hasta en sus detalles más nimios; y mientras que en éste hasta la evocación misma del Aquiles furioso es una imagen cuya expresión colérica saborea con ese placer ensoñador experimentado en la apariencia (y de esta suerte, al abrigo de este espejo de la apariencia, se protege de la posibilidad de fusionarse y confundirse con sus figuras), en el poeta lírico, por el contrario, las imágenes no son otra cosa que él mismo y nada más que —podríamos decir— objetivaciones diversas suyas; de ahí que, en cuanto centro móvil de ese mundo, le sea lícito decir «yo», por mucho que esta «yoidad»[83] no sea la del hombre en vigilia, el hombre de la realidad empírica, sino la única «yoidad» verdadera y eternamente existente, la que se erige como fundamento de todas las cosas, fondo en el que puede adentrarse la mirada del genio lírico gracias a las imágenes que son copias de aquéllas. Imaginémonos ahora de nuevo a ese genio descubriéndose a *sí mismo* entre estas imágenes privado de la genialidad, esto es, como «sujeto»; a todo el hervidero de pasiones y emociones subjetivas de la voluntad dirigido hacia un objeto definido, que a él le parece real. Aunque en este momento parezca que el genio lírico y el individuo privado de genialidad ligado a él son una misma persona; aunque el primero hable de sí mismo empleando la palabrita «yo», esta primera percepción no ha de confundirnos: incurren en un error todos aquellos que definen al poeta lírico como un poeta subjetivo. A decir verdad, Arquíloco, ese hombre capaz de amar y de odiar de manera tan ardientemente pasional, no es más que la visión de un genio que ya no es Arquíloco como tal, sino el genio del mundo, una instancia que expresa de modo simbólico su dolor originario en ese símbolo humano que es Arquíloco; mientras que éste, en cuanto

[83] Se respeta la expresión «yoidad» *[Ichheit]*, violenta en castellano, acuñada por el místico Johannes de Francfordia (1380-1440).

hombre que quiere y desea desde un punto de vista subjetivo, no puede ni podrá jamás ser poeta. Esto no quiere decir, empero, que el lírico necesite ver ante sí el fenómeno del hombre Arquíloco como el reflejo del ser eterno: la tragedia demuestra en qué medida el mundo visionario del poeta lírico puede distanciarse de ese fenómeno en cualquier caso tan preponderante.

Schopenhauer, que no se hizo ilusiones sobre los problemas que suscita el artista lírico para un análisis filosófico del arte, cree haber encontrado una posible vía de solución. Un camino, sin embargo, que yo no considero oportuno seguir, pese a reconocer que, gracias a su profunda metafísica de la música, él es el único que pudo tener en su poder la clave para superar esta dificultad decisiva. En memoria de su espíritu y honor, creo haberlo conseguido aquí. Schopenhauer, en cambio, define el carácter peculiar del *Lied* en los siguientes términos (*El mundo como voluntad y representación*, I): «Es el sujeto de la voluntad, es decir, el propio querer, en ocasiones como un querer desligado y satisfecho (alegría), la mayoría de las veces como un querer obstaculizado (duelo), y siempre como afecto, pasión o temple inquieto, lo que colma la conciencia del cantante. Junto a esto, no obstante, y al mismo tiempo, el cantante, ante la visión de la naturaleza que le rodea, se hace consciente de su condición de sujeto del conocimiento puro, privado de voluntad, cuyo dichoso e imperturbable solaz contrasta desde ese momento con el denuedo del —siempre limitado, siempre menesteroso— querer; es propiamente la percepción de este contraste, de ese juego alternante, lo que se expresa en la dimensión total del *Lied* y lo que conforma en general el estado lírico. En este estado el conocimiento puro se aproxima a nosotros, digámoslo así, a fin de liberarnos del querer y de su denuedo, y nosotros lo seguimos aun cuando sea sólo por un instante: pues una y otra vez el querer, el recuerdo de nuestros fines personales, nos arranca de nuevo de la contemplación serena y, no satisfecho, a su vez nos priva de querer la belleza del entorno circundante que nos es próxima en la que se nos regala la posibilidad del conocimiento puro y ajeno a la voluntad. De ahí que tanto en el *Lied* como en el temple lírico el querer (el interés por los fines personales) y la pura contemplación de ese entorno circundante aparezcan milagrosamente mezclados, buscando e imaginándose afinidades entre ambos; el temple subjetivo, la afección de la voluntad intercambia sus colores con el entorno contemplado mientras éste los refleja a su vez sobre aquélla: de esta situación anímica

tan extraordinariamente mezclada y a la vez escindida el genuino *Lied* no es sino cifra».[84]

A tenor de esta descripción, ¿quién sería incapaz de ignorar que aquí la lírica se define por ser un arte imperfecto, que alcanza su propósito, por así decir, de manera discontinua, y que rara vez accede a la consecución de sus propósitos? ¿Un arte, en fin, «a medias», cuya *esencia* estriba en ser un milagroso híbrido de voluntad y de contemplación pura, es decir, de estado estético y estado no-estético? Nosotros sostenemos, en cambio, que esta oposición, que todavía sirve para Schopenhauer como patrón para clasificar las artes —a saber, la de lo subjetivo y de lo objetivo—, no es, en líneas generales, pertinente en el ámbito de la estética, habida cuenta de que el sujeto, el individuo que quiere y persigue sus fines egoístas, sólo puede ser considerado adversario, no origen del arte. Ahora bien, en la medida en que el sujeto se torna artista, se redime de su voluntad individual y se transforma, por así decirlo, en un médium por el cual y a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia. He aquí algo que debe quedar claro sobre todo para humillación y exaltación nuestras: toda la comedia artística no se representa en absoluto para nosotros con el supuesto fin de mejorarnos o educarnos; es más, ni siquiera somos nosotros los verdaderos creadores de este mundo artístico. En cambio, sí parece lógico suponer que, a los ojos del verdadero creador, nosotros mismos somos sus imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad radica en nuestro valor como obras de arte: sólo como fenómeno estético pueden justificarse eternamente la existencia y el mundo. A decir verdad, nuestra conciencia de este valor no es muy diferente de la que unos guerreros pintados en un lienzo puedan tener de la batalla que delante de ellos se representa. Por ello todo nuestro conocimiento artístico es en última instancia algo absolutamente ilusorio. En cuanto seres prestos al conocimiento ni nos unificamos ni somos idénticos a esa esencia que, como única creadora y espectadora de esa comedia artística, se procura un gozo eterno. Sólo en el acto de la creación artística y fusionándose con ese artista originario universal, puede el genio saber algo de la esencia eterna artística, pues en un estado así él se asemeja milagrosamente a esa siniestra figura del cuento que puede volver la vista y contemplarse a sí misma: entonces es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador.[85]

[84] WWV, Libro 1, § 51.

6

Por lo que respecta a Arquíloco, la investigación especializada ha revelado que fue él quien introdujo la *canción popular [Volkslied]* en el terreno de la literatura. Un hecho gracias al cual la estimación general de los griegos le tributa un honor singular, equiparable al de Homero. Ahora bien, ¿qué es lo que distingue a la canción popular frente a la epopeya, género apolíneo de cabo a rabo? No otra cosa que el *perpetuum vestigium* [huella perpetua] de una hibridación entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Su enorme difusión, extendida en todos los pueblos e incrementada gracias a alumbramientos siempre nuevos, supone para nosotros un testimonio del poder de este doble impulso artístico de la naturaleza; impulso que deja huella en la canción popular, del mismo modo que los impulsos orgiásticos de un pueblo se perpetúan eternamente en su música. En este sentido debería ser factible demostrar desde un punto de vista histórico que todo período marcado por el florecimiento creativo de canciones populares tuvo que sentirse a la vez máximamente excitado bajo el efecto de las corrientes dionisiacas, en cuanto éstas se revelan como el fondo oculto y presupuesto de la canción popular. A primera vista, la canción popular se nos aparece como espejo musical del mundo, una melodía originaria que busca para sí misma una aparición onírica paralela y la expresa en la creación poética. *La melodía es, por consiguiente, una dimensión básica y universal*, de ahí que pueda también sufrir en su interior objetivaciones distintas en textos a su vez distintos. Asimismo representa, a gran distancia, el elemento más importante y necesario en la valoración ingenua del pueblo. La creación poética nace de la propia melodía, y, a decir verdad, de manera continuada; a ninguna cosa distinta apunta *la forma estrófica de la canción popular*, un fenómeno que sólo me dejó de sorprender cuando hallé esta explicación. Todo aquel que examine alguna colección de canciones populares, por ejemplo, la de *El cuerno encantado del mu-*

[85] Ni siquiera la exhaustiva investigación de Von Reibnitz ha podido aclarar la procedencia de esta extraña alusión.

chacho,[86] encontrará innumerables ejemplos que corroboran cómo la melodía, con una fecundidad incansable, irradia, en derredor suyo, fogonazos de imágenes que, por su abigarramiento, sus repentinas metamorfosis, incluso su frenético atropello, revelan una fuerza del todo ajena a la apariencia épica y su plácida marcha. Desde el punto de vista de la epopeya no resulta extraña, pues, la inmediata condena de este mundo lírico de imágenes dispares y desordenadas. No otra cosa hicieron precisamente los solemnes rapsodas épicos de los festejos apolíneos en época de Terpandro.[87]

En la creación poética de la canción popular observamos, pues, cómo el lenguaje orienta todos sus esfuerzos a *imitar la música*: de ahí que con Arquíloco comience para la poesía una nueva era, una poesía opuesta, en sus más profundas raíces, a la homérica. Con esta observación, hemos definido la única relación posible entre poesía y música, palabra y sonido; la palabra, la imagen, el concepto buscan una expresión análoga a la música: es entonces cuando padecen su violencia. Esto nos lleva a distinguir dos líneas principales en la historia lingüística del pueblo griego, dependiendo de si el lenguaje ha imitado el mundo de las apariencias y de las imágenes, o el mundo de la música. Si se pretende comprender el alcance de esta contraposición, reflexiónese algo más profundamente acerca de las diferencias lingüísticas que existen, respecto a colores, estructuras sintácticas o material léxico, entre el lenguaje de Homero y el de Píndaro; es entonces cuando se aprecia a todas luces que entre Homero y Píndaro tuvieron que sonar las *melodías orgiásticas tañidas por la flauta de Olimpo*,[88] melodías que todavía en tiempos de Aristóteles[89] —al lado de una música que había alcanzado cotas infinitamente más desarrolladas— servían de inspiración al entusiasmo ebrio, y cuyo primer impacto en todos los medios creativos de expresión conocidos tuvo

[86] Esta colección de cuentos y canciones populares alemanas, compiladas entre 1806 y 1818, en período de plena efervescencia romántica por Achim von Arnim y Clemens Brentano, fue inspiración para muchos artistas, por ejemplo, Gustav Mahler. Posiblemente aquí Nietzsche parte de las reflexiones sobre el canto popular realizadas por Schopenhauer en WWV.

[87] Primera figura importante de la música griega y virtuoso de la cítara. En el 675 a.C. venció en la Carneia, una fiesta de Apolo en Esparta.

[88] Olimpo (697 a.C.), célebre músico frigio que introdujo el modo cromático, y al cual se atribuye también el enarmónico. Fue el primero que cultivó separadamente la música desligada de la poesía e inventó la flauta. *Cf.* Aristóteles (*Política*, 8.5.1340a, págs. 10 y sigs.).

[89] Es decir, 384-322 a.C.

que ser, sin duda alguna, estimularlos a emular sus efectos. Quisiera evocar aquí un fenómeno muy conocido en nuestros días, que sólo parece chocante a nuestra estética. Una y otra vez experimentamos cómo una sinfonía de Beethoven fuerza a cada uno de sus oyentes a emplear un lenguaje de imágenes, por mucho que una combinación de los diferentes mundos de imágenes suscitados por una pieza musical produzca un resultado fantásticamente variopinto, por no decir contradictorio. Es algo muy típico de esta estética[90] ejercitar su pobre ingenio en tales combinaciones y pasar por alto el único fenómeno verdaderamente digno de explicación. Es más, aun cuando el creador musical utilice el lenguaje de las imágenes poéticas para explicar su composición, describiendo, por ejemplo, una sinfonía como «pastoral»,[91] o una de sus partes como «escena al borde de un arroyo», o como «alegre reunión de aldeanos», todas estas indicaciones no son, del mismo modo, más que representaciones simbólicas, nacidas de la música (ajenas, acaso, a los objetos imitados por la música), representaciones que en absoluto son capaces de aportar información acerca del contenido *dionisiaco* de la música y que ni siquiera tienen, comparadas con otras interpretaciones, un valor exclusivo. Ahora bien, si queremos hacernos una idea de los orígenes de la canción popular estrófica y de cómo toda la capacidad lingüística se estimula a través de este nuevo principio de la imitación musical, debemos imaginarnos qué es lo que acontece cuando, sobre una multitud popular atrevida y juvenil, lingüísticamente creativa, tiene lugar este proceso de descarga musical en imágenes.

Si no estamos equivocados al considerar la creación lírica como una fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos, podemos ahora plantear la siguiente cuestión: «¿Bajo qué forma *aparece* la música en el espejo de las imágenes y de los conceptos?». *Aparece como voluntad*, entendiendo esta expresión en sentido schopenhaueriano, a saber, como oposición a ese temple puramente contemplativo y privado de volición. Es aquí donde hay que distinguir tan acendradamente como sea posible entre el concepto de esencia y el de apariencia, pues, en virtud de su esencia, es imposible que la música se haga voluntad; en caso contrario, habría que expulsarla por completo

[90] Aunque no sea citado directamente, según las informaciones de Von Reibnitz, Nietzsche aquí está pensando en el crítico Eduard Hanslick, un enemigo declarado de Wagner, defensor de la «música absoluta» y de una estética formalista.

[91] Sinfonía de Beethoven en *fa* mayor opus 68.

de los límites del espacio artístico; pese a «aparecer» como voluntad, la voluntad es por definición lo no estético. Y es que a fin de expresar esta apariencia en imágenes, el poeta lírico precisa de todas las excitaciones pasionales, desde el murmullo de sus simpatías hasta la furia de la locura; compelido a hablar de la música en símbolos apolíneos termina comprendiendo que la naturaleza toda, incluyéndose a sí mismo, no es más que algo que quiere, desea y aspira bajo el signo de lo eterno. Ahora bien, en cuanto interpreta la música en imágenes, se solaza en las tranquilas aguas de la contemplación apolínea, por mucho que en derredor, a través del médium de la música, todo se encuentre en agitado y tumultuoso movimiento. Es más, incluso cuando él mismo se observa a la luz de este medio, su propia imagen se le manifiesta en una situación de insatisfacción sentimental: su propia voluntad, sus aspiraciones, gemidos, sus estados exaltados son para él un símbolo cuya clave le sirve para interpretar la música. He aquí el fenómeno del poeta lírico: como genio apolíneo, interpreta la música a la luz de la imagen de la voluntad, mientras que él mismo, liberado por completo de la avidez de la voluntad, se convierte en pura mirada solar no empañada por nubes.

Toda esta discusión no conduce sino a afirmar con toda seguridad que la lírica depende del espíritu de la música en la misma medida en que la música como tal, dada su absoluta soberanía, no *necesita* ni de la imagen ni del concepto: tan sólo los *tolera* como posible acompañamiento. La creación poética del lírico es incapaz de expresar algo que no esté ya contenido, desde un punto de vista harto general y de validez universal, en la música, la cual fuerza a hablar en imágenes. Resulta imposible para el lenguaje agotar el simbolismo universal de la música, justo por la razón por la que ésta hace referencia de manera simbólica a la contradicción y al dolor existentes en las entrañas del Uno originario, simbolizando por tanto una esfera que precede y se encuentra allende toda apariencia. En relación con ella, toda apariencia no es más que una analogía simbólica. De ahí que el *lenguaje*, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, no pueda en ningún momento o lugar exteriorizar el hondo núcleo íntimo de la música: siempre que se lanza a imitarla, lo único que hace es rozarla superficialmente; toda la elocuencia lírica no sirve para acercarnos siquiera un paso a su sentido profundo.

7

Si queremos encontrar la salida de este laberinto al que hemos llamado *origen de la tragedia griega*, no tendremos más remedio que recurrir a todos los principios artísticos discutidos hasta el momento. A pesar de los numerosos intentos por coser y combinar los jirones desparramados por el aire —y que finalmente vuelven a descoserse— de la tradición antigua, no creo decir ninguna tontería si afirmo que el problema de este origen ni siquiera ha sido seriamente planteado hasta ahora, ni, de lejos, solucionado. Esta tradición afirma con firme resolución *que la tragedia nació del coro trágico*, y originariamente fue coro y nada más que coro:[92] es de aquí de donde deducimos nuestra obli-

[92] Naturalmente, la primera referencia aquí es Aristóteles (*Poética*, 1449a 9-29). Como destaca Von Reibnitz, en las siguientes ideas acerca de la función *musical* del coro y la posición participativa y no meramente contemplativa del espectador se revela la influencia no sólo de Wagner, sino del historiador K. O. Müller (*Geschichte der griechischen Literatur bis auf dar Zeitalter Alexanders*, Breslau, 1857). Documentos al respecto se encuentran igualmente en Diógenes Laercio, Temistio, Heródoto y Ateneo (*cf.* Von Reibnitz, *op. cit.*, págs. 184 y sigs.). Compárese con el escrito preparatorio «El drama musical griego»: «En los mejores tiempos el efecto capital y de conjunto de la tragedia antigua continuaba descansando en el coro: éste era el factor con que se tenía que contar ante todo, al que no era lícito dejar de lado. En aquel nivel en que se mantuvo el drama aproximadamente desde Esquilo hasta Eurípides, el coro había quedado ya en un segundo plano como para continuar dando el colorido de conjunto. Un solo paso más, y la escena dominó a la orquesta, la colonia a la metrópoli; la dialéctica de los personajes escénicos y sus cantos individuales pasaron a primer plano y se impusieron sobre la impresión coral-musical de conjunto que había estado vigente hasta entonces. Ese paso fue dado, y Aristóteles, contemporáneo del mismo, lo fijó en su famosa definición, tan desorientadora, y que no expresa en absoluto la esencia del drama esquileo. El primer pensamiento al proyectar un poema dramático tenía que ser, por tanto, el inventar un grupo de varones o mujeres que estuviesen estrechamente vinculados con los personajes de la acción: después era necesario buscar ocasiones en las que pudieran hacer irrupción sentimientos lírico-musicales masivos. En cierto modo el actor miraba desde el coro a los personajes del escenario, y con él lo hacía el público ateniense: nosotros, que no tenemos más que el libreto, miramos desde el escenario hacia el coro. El significado de éste no es posible agotarlo con una comparación. Si Schlegel lo calificó de «espectador ideal», esto quiere decir únicamente que, en la manera como el coro concibe los acontecimientos, el poeta sugiere a la vez la manera como, según su deseo, debe concebirlos el espectador. Mas con esto se ha resaltado bien únicamente un aspecto: sobre todo es importante que quien representa al héroe le grite al espectador sus sentimientos a través del coro como a través de un altavoz, con una ampliación colosal. Aun cuando sea un grupo de personajes, musicalmente el coro no representa, sin embargo, una masa, sino sólo un enorme individuo, dotado de unos pulmones mayores que los naturales».

gación de adentramos en el corazón de este coro trágico, en cuanto genuino drama original, sin darnos por satisfechos en cualquier caso con los habituales tópicos artísticos que lo identifican con el espectador ideal o con la representación del pueblo frente a la regia dimensión escénica. Esta última hipótesis, que suena sublime a los oídos de algún que otro político (¡como si la inmutable ley moral de los democráticos atenienses, encarnada en el coro popular, siempre tuviera razón más allá de las transgresiones y desenfrenos pasionales de los reyes!), podría tener su razón de ser en una observación realizada por Aristóteles,[93] mas carece de influencia alguna en la formación originaria de la tragedia, puesto que sus orígenes puramente religiosos excluyen toda posible contraposición entre pueblo y príncipe así como, en general, cualquier esfera político-social. Incluso si reparamos en la conocida forma clásica del coro que aparece en las obras de Esquilo y Sófodes, no podemos menos de considerar una blasfemia sostener que aquí existía el barrunto de una «representación constitucional popular», una blasfemia a la que otros, sin embargo, no se han mostrado tan reticentes. Las constituciones políticas de la Antigüedad desconocían *in praxi* [en la práctica] esta representación popular, de ahí que, como parece obvio, tampoco la hayan «barruntado» ni siquiera en su tragedia.

Mucho más conocida que esta explicación política del coro, es la concepción de A. W. Schlegel,[94] quien nos recomienda pensar en el coro, en cierto sentido, como quintaesencia y condensación de una multitud de espectadores, como una suerte de «espectador idealizado». Este punto de vista, ligado a esa tradición histórica que sostiene que la tragedia no era en sus orígenes más que coro, se revela así como lo que es: una afirmación grosera, poco científica aunque no exenta de brillantez, que sólo debe su brillo a la forma sintética de su expresión, a un genuino prejuicio germánico que se adhiere a todo lo calificado de «idealista» y a nuestra momentánea perplejidad. Pues quedamos perplejos, en efecto, cada vez que se compara nuestro bien conocido público teatral con ese coro y nos preguntamos si, partiendo de este público, acaso sería posible condensar en una figura idealiza-

[93] La referencia parece remitir a *Problemata* (19, 48, 922b, 18 y sigs.).

[94] Schlegel sostiene esta tesis en su texto *Lecturas sobre arte dramático y literatura* (1808-1811), concretamente en su quinta lección. Tampoco deja de aprovechar esta ocasión para esgrimir contra el Kant de *La paz perpetua* el «espíritu republicano» de la tragedia antigua y su contenido político.

da algo análogo al coro trágico. Rechazamos esta posibilidad para nuestros adentros y comprobamos, sorprendidos, no sólo la osadía de la tesis schlegeliana, sino cuán diferente es el público griego del nuestro.[95] La razón de esta sorpresa obedece a que hasta ahora habíamos creído que el buen espectador, sea cual fuere, por fuerza era consciente de estar viendo delante de él una obra de arte, no una realidad empírica, mientras que al coro trágico del mundo griego se le invita a reconocer en las figuras sobre el escenario existencias de carne y hueso. El coro de las Oceánides[96] cree realmente estar viendo delante al titán Prometeo y se considera a sí mismo tan real como el dios en el escenario. ¿Sería por tanto modelo superior y significativo de espectador aquel que, como las Oceánides, considerase a Prometeo un ser realmente presente y de carne y hueso? ¿Sería signo distintivo del espectador ideal correr hacia el escenario y liberar al dios de sus propios tormentos? Habíamos creído en un público estético y cifrado las aptitudes del espectador individual en su capacidad de aprehender la obra de arte como tal arte, esto es, artísticamente, y hete aquí que la expresión de Schlegel nos da a entender que el espectador ideal perfecto es el que se deja afectar por el mundo escénico no estética, sino física y empíricamente. Ay, estos griegos —suspiramos—, ¡no hacen más que echarnos por tierra nuestra estética! Y es que, por la fuerza de la costumbre, repetíamos la expresión de Schlegel siempre que había que hablar del coro.

[95] *Cf.* el escrito «El drama musical griego»: «Pero lleno de unción, igual que el actor, escuchaba también el *oyente*: también sobre él se expandía un estado de ánimo festivo inusitado, deseado largo tiempo. Lo que a aquellos varones os empujaba al teatro no era la angustiada huida del aburrimiento, la voluntad de liberarse por algunas horas, a cualquier precio, de sí mismos y de su propia mezquindad. El griego huía de la disipante vida pública que le era tan habitual, huía de la vida en el mercado, en la calle y en el tribunal, y se refugiaba en la solemnidad de la acción teatral, solemnidad que producía un estado de ánimo tranquilo e invitaba al recogimiento: no como el viejo alemán, que, cuando alguna vez rompía el círculo de su existencia íntima, lo que deseaba era distracción, y la distracción auténtica y divertida la encontraba en los debates jurídicos, que por eso determinaron la forma y la atmósfera también de su drama. Por el contrario, el alma del ateniense que iba a ver la tragedia en las Grandes Dionisias continuaba teniendo en sí algo de aquel elemento de que nació la tragedia. Ese elemento es el impulso primaveral, que explota con una fuerza extraordinaria, un irritarse y enfurecerse, teniendo sentimientos mezclados, que conocen, al aproximarse la primavera, todos los pueblos ingenuos y la naturaleza entera».

[96] Las hijas de Océano, tres mil ninfas de los mares, forman el coro de la obra de Esquilo *Prometeo encadenado*.

Sin embargo, esa tradición histórica tan expresiva habla aquí en contra de Schlegel: el coro en cuanto tal, sin escenario, es decir, la figura primitiva de la tragedia, no es compatible con ese coro de espectadores ideales. ¿Qué tipo de género artístico sería el derivado del concepto de espectador, género cuya forma genuina fuese la del «espectador en sí»? Un espectador sin escenario es una idea absurda. Es de temer, por tanto, que el nacimiento de la tragedia no pueda explicarse a la luz del respeto a la inteligencia moral de la masa o de la noción de espectador privado de juego escénico, un problema en todo caso que consideramos demasiado profundo para ser rozado siquiera por análisis tan superficiales.

En su conocido prefacio a *La desposada de Messina* Schiller ya había atisbado una comprensión infinitamente más valiosa del significado del coro: lo considera como un muro viviente construido por la tragedia en torno suyo para aislarse radicalmente del mundo real, y así preservar su suelo ideal y libertad poética.[97]

Esta idea es una de las armas principales que esgrime Schiller contra la noción vulgar de «lo natural», así como contra la ilusión comúnmente reclamada en la poesía dramática. Mientras un día mismo en el teatro se entienda como un día artificial, la arquitectura sólo como simbólica, y el lenguaje métrico ofrezca un carácter ideal, opina Schiller, seguirá dominando el error desde el punto de vista del conjunto: no basta con tolerar simplemente como libertad poética algo que, al fin y al cabo, es la esencia de toda poesía. La introducción del coro es el paso decisivo hacia la abierta y franca declaración de guerra a todo naturalismo artístico. Un tipo de concepción al que, según creo, nuestra época, con aires de superioridad, tacha con desprecio de «seudoidealismo».[98] Mi temor, por el contrario, es que con nuestro culto presente a lo natural y a lo real hayamos arribado a las antípodas de todo idealismo, concretamente a la costa museística de las figuras de cera. Aunque en ellas, como en ciertas novelas hoy muy apreciadas, haya cierto arte, sólo pido que no nos martiricen con la pretensión de que, gracias a este arte, se ha superado el «seudoidealismo» de un Schiller o de un Goethe.

A decir verdad, es en un suelo «ideal» donde, según el correcto punto de vista schilleriano, suele transitar el coro griego de sátiros, el coro de la tragedia primitiva; un suelo que se alza muy por encima de los caminos reales donde transitan los mortales. Para levantar este coro, el hombre griego ha construido el andamio flotante de un *estado de naturaleza* ficticio, colocando, sobre éste, a *seres naturales* no menos ficticios.[99] La tragedia ha terminado erigiéndose sobre estos cimientos; esta es la razón por la que desde sus inicios se ha librado de la fastidiosa obligación de retratar fielmente la realidad. Esto no quiere decir, sin embargo, que se trate de un mundo imaginario, arbitrariamente interpuesto entre el cielo y la tierra. Para los crédulos helenos éste era un mundo de tanta realidad y credibilidad como el Olimpo y sus moradores. El sátiro en cuanto coreuta dionisiaco habita una realidad reconocida como religiosa, sancionada por el mito y el culto. Que con él comienza la tragedia, que a través de él se expresa la sabiduría dionisiaca de la tragedia, son ideas que ahora, en general, nos pueden sorprender tanto como el nacimiento de la tragedia a partir del coro. Pero quizá nos sirva como punto de partida de esta reflexión asumir que el sátiro, esa criatura natural ficticia, guarda con el hombre de la cultura la misma relación que la música dionisiaca respecto a la civilización. De esta última Richard Wagner manifiesta que queda anulada por la música del mismo modo que el fulgor de una lámpara lo es por la luz del día.[100] No de manera distinta, creo yo, se sentía anulado

[97] Schiller aborda su idea del coro en *La desposada de Messina*. «La introducción del coro sería el último y decisivo paso, y aunque por sí mismo sólo sirviera para declararle, pública y lealmente, la guerra al naturalismo en el arte, sería para nosotros como un muro viviente que defiende la tragedia para conservarla pura de los embates del mundo real y conservarle su suelo ideal y su libertad poética.» Y luego dice: «El coro no es, en efecto, un individuo, sino un concepto general; pero este concepto se representa por una masa poderosa y sensible, que por su plena presencia se impone a los sentidos. El coro abandona el estrecho círculo de la acción para extenderse a lo pasado y lo futuro, a épocas y pueblos remotos, y a todo lo humano en general, exponiendo los grandes resultados de la vida y las lecciones de la experiencia [...]» («Sobre el uso del coro en la tragedia», en *La desposada de Messina*, en Werke, Nationalausgabe, im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archiv, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie, ed. L. Blumenthal - B. V. Wiese, Weimar, 1943, 10, 7-15).

[98] Reproche que los escritores y dramaturgos realistas contemporáneos de Goethe y Schiller esgrimían contra ellos.

[99] F. A. Lange, uno de los autores clave para comprender las ideas nietzscheanas de este período, habla también de un «fingiertes Wesen» y compara esta ilusión de perspectiva con una cámara oscura. *Cf. Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*, 2 vols., Iserlohn, ed. J. Baedecker, 1866.

[100] Obviamente, el complejo significado del término *aufheben*, muy querido por Hegel o Schiller, dificulta la comprensión del símil («anular», «sublimar», «cancelar», «conservar» y «elevar»). La cita en cuestión es del ya mencionado ensayo *Beethoven* (1870). Merece la pena citar el párrafo en cuestión, que, creo, parece,

el hombre de cultura griego ante la visión del coro de sátiros. He aquí el efecto inmediato de la tragedia dionisiaca: el Estado, la sociedad y, en general, todos los abismos que separan a un hombre del otro, ceden terreno ante un poderoso sentimiento de unidad que conduce al mismo corazón de la naturaleza. Ese consuelo metafísico que, como ya he sugerido, toda genuina tragedia deja en nosotros, esa idea de que la vida, en el fondo, y pese a toda transformación de sus apariencias, es poderosamente indestructible y placentera; ese consuelo, repito, aparece encarnado con toda nitidez en el coro de sátiros, en cuanto coro de seres naturales cuya existencia, valga la expresión, yace invulnerable bajo toda civilización e inalterable, a pesar de todos los cambios generacionales y de la historia de los pueblos.

Es este coro el que brinda consuelo a ese heleno tan especial, profundamente dotado tanto para el sufrimiento más sutil como para el más grave; ese heleno cuya acerada mirada había ya penetrado en la terrible tendencia destructiva de la llamada Historia Universal, así como en la crueldad de la naturaleza hasta el punto de correr el riesgo de anhelar la negación budista de la voluntad. A éste lo salvará el arte, y a través del arte será la vida quien lo salve... para sí misma.

El embelesamiento del estado dionisiaco, ligado a la transgresión de las fronteras y límites existenciales acostumbrados, entraña mientras dura, en verdad, una dimensión *letárgica* bajo la cual toda vivencia personal pasada queda como sumergida. Este abismo del olvido separa, por un lado, el mundo cotidiano y, por otro, la realidad dionisiaca. Mas una vez que esa realidad cotidiana aflora de nuevo a la conciencia, no hace sino asquearnos; fruto de ese estado es el temple ascético, aniquilador de la voluntad. En este sentido el hombre dionisiaco muestra cierto parangón con la figura de Hamlet: ambos han lanzado una mirada verdadera al ser de las cosas, ambos han *conocido*, y a ambos les asquea actuar: pues su acción en absoluto puede modificar esta esencia inmutable de las cosas; sienten, pues, como algo irrisorio o ignominioso que se les exija de nuevo arreglar un mundo sacado de quicio. El conocimiento mata la capacidad de actuar; la acción requiere sumergirse en el velo de la ilusión: ésta es la enseñanza de Hamlet, no la sabiduría de pacotilla propia de Hans el Soñador, ese personaje que no consigue pasar a la acción a causa de un exceso de reflexión, a causa, podría decirse, de una sobreabundancia de posibilidades. No, no es la reflexión... se trata del conocimiento verdadero, es la mirada de Hamlet y del hombre dionisiaco al horror de la verdad la que lastra cualquier motivación última para actuar. Aquí el consuelo deja de tener efecto, el anhelo va más allá de un mundo tras la muerte, hasta más allá de los propios dioses, la existencia misma, junto con su brillante reflejo en los dioses o en un más allá inmortal, es negada.[101] Una vez que esta verdad ha sido contemplada, el hombre únicamente ve por doquier cuán espantoso o absurdo es el ser... comprende ahora el simbolismo inherente al destino de Ofelia,[102] reconoce la sabiduría del rey de los bosques, Sileno: siente asco.[103]

por un lado, retomar la discusión de Longino sobre lo sublime y, por otro, contraponer los conceptos, muy queridos por Wagner, de lo natural y lo artificial: «Compruebe cada uno por sí mismo cómo todo el mundo fenoménico moderno, que por doquier lo circunda hasta rayar en inquebrantable desesperación, de repente desaparece ante él tan pronto como apenas suenan los primeros compases de una sinfonía divina. ¿Cómo sería posible en una sala de conciertos de hoy [...] escuchar con algún recogimiento esta música si nuestra percepción óptica [...] no desapareciera en nuestro entorno visible? Pero esta situación es, entendida en su sentido más serio, el mismo efecto de la música en toda nuestra civilización moderna; la música la anula como la luz del día anula el fulgor de una lámpara» (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. IX, Leipzig, 1907, pág. 120).

[101] Merece la pena profundizar en esta contraposición: si Hamlet es trágico es por haber penetrado en el horror último, no por su escepticismo neurótico o por su debilidad psicológica, como pensaban, por ejemplo, Goethe y Coleridge. Aquí Nietzsche abre un capítulo hermenéutico que tendrá una sugerente continuación «edípica» en Freud. Esta idea de que el horror depende más de una mirada directa (objetiva) al abismo que de un exceso reflexivo (subjetivo) vuelve a ser recuperada polémicamente en EH contra la usual interpretación psicologista de la crítica alemana o de autores como los hermanos Schlegel: «*¿Se comprende el Hamlet?* No la duda, la *certeza* es lo que vuelve loco... Pero para sentir así es necesario ser profundo, ser abismo, ser filósofo... Todos nosotros tenemos *miedo* de la verdad...» (EH, «por qué soy tan inteligente», § 4). No es accidental que Nietzsche afirme de sí mismo: «No soy ningún Hans el Soñador...» (esto es, Hans Sachs, el personaje de la obra wagneriana *Los maestros cantores de Núremberg* —*vid.* nota 41— quien, en el acto tercero, pronuncia el llamado «monólogo de la ilusión»).

[102] Como se sabe, Ofelia, hermana de Laertes e hija de Polonio, enloquece por la muerte de su padre en manos de su amado Hamlet (acto IV, escena VII) y cae, desesperanzada por el amor no correspondido y en su desvarío, en un arroyo, ahogándose. El simbolismo de su destino al que alude Nietzsche parece que tiene que ver con la idea del «último viaje» y el principio de muerte freudiano (el alivio oscuro de desear no ser en lugar de ser). En su discusión del «Complejo de Ofelia» (*El agua y los sueños*, México, FCE, 1978), Gaston Bachelard realiza interesantes conexiones simbólicas entre mujer, agua y muerte. Para Ofelia ahogarse significa abandonarse a una fluidez contrapuesta a la aridez masculina, de ahí que este tipo de muerte sea una inmersión en un elemento genuinamente femenino.

[103] Cabe señalar que, para Kant (*Crítica del juicio*), el único tema que no puede tratar el arte es el sentimiento del asco. Para abundar en esta cuestión, *cf.* E. Trías: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2000, págs. 21-24.

Es ahora, sin embargo, en el momento en el que el máximo peligro se cierne sobre la voluntad, cuando se aproxima, cual hechicero salvador que anuncia la curación, el *arte*. Reuniendo tan sólo sus fuerzas, el arte es capaz de dar la vuelta a esas repulsivas ideas en torno al carácter espantoso y absurdo de la existencia y transformarlas en representaciones que permitan al hombre vivir. Estas ideas son lo *sublime*, entendido como sujeción artística de lo terrible; y lo *cómico*, donde este asco suscitado por lo absurdo se descarga artísticamente. El coro ditirámbico de sátiros no es sino la acción salvadora del arte griego; gracias al mundo intermedio de estos acompañantes de Dioniso se mitigaron los violentos arrebatos que acabamos de describir.

8

Tanto el sátiro como el pastor idílico de nuestra época moderna son ilusorias creaciones nacidas de una nostalgia dirigida a lo originario y natural;[104] ¡mas con qué firmeza y denuedo se aferra el griego a su hombre de los bosques y cuán tímido y pusilánime es el hombre moderno en su flirteo con la autocomplaciente imagen del pastor flautista, delicado y sensiblero! Lo que el griego vio en su sátiro no fue otra cosa que la naturaleza aún no labrada por ningún conocimiento, una naturaleza cuyos cerrojos todavía no habían sido forzados por la cultura, de ahí que para él no coincidiera aún con un mono.[105] Al contrario, representaba la imagen originaria del hombre: la cifra de sus emociones más poderosas y relevantes; el entusiasta alucinado embelesado ante la cercanía del dios; el compañero de sufrimiento en el que se repetía el sufrimiento del dios; el mensajero de una sabiduría procedente de lo más íntimo del pecho de la naturaleza; el emblema de esa omnipotencia sexual de la naturaleza acostumbrada a ser valorada por el griego con reverente estupor. El sátiro era algo sublime a la vez que divino: así aparecía ante la mirada, anegada en el dolor, del hombre dionisiaco. Este último se hubiera sentido insultado por la imagen pulcra, ficticia de este pastor, máxime cuando su mirada se

[104] Nietzsche aquí vuelve a apoderarse de las ideas schillerianas acerca de lo «ingenuo» y «sentimental» eliminando todo vestigio utópico. En Schiller el «idilio» forma parte de la segunda categoría junto a la elegía y la sátira.

[105] Esta observación, anticipo de los desarrollos de GM, arroja ya luz sobre la distancia existente entre el darwinismo y la mirada genealógica a los orígenes.

demoraba con sublime deleite en esos majestuosos signos que, inscritos en la naturaleza, aún no habían quedado marchitos o cubiertos por un velo. Aquí, en efecto, la imagen arquetípica del hombre borra de un plumazo toda ilusión cultural; aquí, festejando a su dios, hace su aparición el hombre verdadero, el sátiro barbado. Comparado con él, el hombre de la cultura queda reducido a mendaz caricatura. Por lo que respecta a estos primeros pasos del arte trágico, Schiller también está en lo cierto: el coro, en efecto, es una suerte de muro viviente contra los embates de la realidad. Por ello el coro de sátiros refleja la existencia de manera más fidedigna, real y completa que el hombre de la cultura, acostumbrado a ensimismarse en su única realidad. El lugar de la poesía no está al margen del mundo, a modo de una quimera imposible urdida en la cabeza del poeta; ella busca justo lo contrario: convertirse en expresión desnuda de la verdad, de ahí que tenga que desembarazarse de ese mentiroso y decorativo lastre propio de la supuesta realidad del hombre de la cultura. Entre esta genuina verdad natural y esa mentira cultural, que pretende comportarse como la única realidad, existe un contraste similar al existente entre el eterno núcleo de las cosas, la cosa en sí, y el mundo de las apariencias en su conjunto. Del mismo modo que la tragedia, por el consuelo metafísico que le es característico, apunta hacia la eternidad de su núcleo viviente, a pesar de la incesante destrucción del mundo de las apariencias, el simbolismo del coro de sátiros, por su parte, constituye la expresión cifrada de esa relación originaria entre la cosa en sí y la apariencia. El susodicho pastor idílico de la época moderna no es, pues, más que la falsificación de todo ese racimo de ilusiones formativas valoradas como naturales. El griego dionisiaco, en cambio, quiere acceder a la verdad y a la naturaleza en todo su potencial... y bajo el efecto de la magia se ve transformado en sátiro.

Bajo el efecto de estos temples y conocimientos, el cortejo exaltado de servidores de Dioniso celebra con júbilo a su dios. Este influjo obra tan poderosamente que hasta llega a transformarlos ante sus propios ojos, de forma que creen estar viéndose restituidos a la condición de genios naturales, de sátiros. La posterior constitución del coro trágico no es sino la imitación artística de ese fenómeno natural. De tal modo que entonces se hizo necesario distinguir entre espectadores dionisiacos y seres poseídos por el influjo mágico de Dioniso. Asimismo, no se ha de olvidar que el público de la tragedia ática se identificaba con el coro de la orquesta, de tal forma que, en última instancia, carecía de sentido hablar de una contraposición entre público y coro. No había,

por tanto, más que un gran y sublime coro de sátiros bailando y cantando, así como de hombres que aceptaban ser representados por estos mismos sátiros. En este contexto, se nos descubre en la tesis de Schlegel un significado aún más hondo. El coro es el «espectador ideal» en la medida en que es el único *contemplador*, el contemplador del mundo visionario del escenario. Los griegos no conocían el público de espectadores en el sentido actual del término: en sus teatros —a tenor de sus auditorios, elevados en forma de arco sobre gradas concéntricas—, a cualquiera le era posible en realidad *otear* la totalidad del mundo cultural circundante, así como, plenamente absorto en el espectáculo ofrecido a sus ojos, imaginarse como un coreuta más. Esta comprensión nos permite describir el coro durante su estadio primitivo en la tragedia originaria como una especie de espejo que el hombre dionisiaco coloca delante de sí: un fenómeno que se pone de manifiesto con toda claridad en aquellos casos en los que el actor, cuando está realmente dotado, ve flotando ante sus ojos de manera harto vívida la figura del personaje que ha de representar. El coro de sátiros es sobre todo una visión de la masa dionisiaca, del mismo modo que el mundo del escenario a su vez no es sino una visión de este mismo coro de sátiros. La fuerza de esta visión es tan intensa que hace que la mirada del espectador se embote y se vuelva insensible a la impresión de «realidad», a los hombres cultivados que ocupan la fila de asientos circundantes. La forma del teatro griego evoca el espacio de un valle solitario en la montaña. La arquitectura escénica se asemeja a una radiante formación nubosa que es observada desde la cumbre de la montaña por las revoltosas bacantes como el majestuoso marco en cuyo centro se revela la imagen de Dioniso.

Comparada con nuestra concepción erudita de los procesos artísticos elementales, resulta casi chocante ese fenómeno artístico originario al que hemos recurrido aquí para explicar el fenómeno del coro trágico. Sin embargo, de nada estamos tan seguros como de esto: si hay algo que hace que un poeta sea considerado como tal es su capacidad de verse rodeado de figuras que viven y actúan delante de él, figuras cuya esencia íntima es atravesada por su mirada. A causa de la peculiar debilidad de la inteligencia moderna tendemos a imaginar el fenómeno estético originario de manera demasiado enrevesada y abstracta. La metáfora no es para el poeta genuino una figura retórica, sino una imagen sustitutiva que se le presenta flotando realmente ante él en lugar de un concepto. Para él, un carácter no es algo parecido a un conjunto de rasgos singulares seleccionados, sino una

persona viva, que se impone a la vista con su presencia y que sólo se distingue de la visión análoga ofrecida por el pintor en que la figura no ceja en su empeño de seguir viviendo y actuando. ¿Qué es lo que hace que las descripciones de Homero sean intuitivamente más gráficas que las de los demás poetas? Su mayor talento intuitivo. Hablamos de la poesía en términos tan abstractos, porque todos nosotros solemos ser malos poetas. Y en el fondo el fenómeno estético es algo simple: poséase apenas la capacidad de ver una obra *[Spiel]* viviente ininterrumpida y de vivir constantemente rodeado de una procesión de espíritus, y entonces uno será poeta; siéntase apenas el afán de transformación y de expresarse a través de otros cuerpos y almas, y entonces uno será dramaturgo.

La excitación dionisiaca posee la capacidad de transmitir a toda una masa de gente el don artístico de verse envuelto en esta procesión de espíritus y de saberse en comunión íntima con ella. Este proceso del coro trágico constituye el fenómeno *dramático* originario: me refiero a la experiencia de verse transformado ante los propios ojos y actuar como si uno se hubiera introducido realmente en otro cuerpo, en otro personaje. Este proceso se encuentra al comienzo del desarrollo del drama. Aquí nos las tenemos que ver con algo distinto del rapsoda, quien, lejos de confundirse con sus imágenes, las mira desde la distancia como un pintor, con una mirada contemplativa; aquí nos topamos ya con una individualidad que, penetrando en una naturaleza extraña, renuncia a sí misma. Un fenómeno que, de hecho, se extiende como si fuera una epidemia: toda una multitud se siente mágicamente transformada bajo este influjo. De ahí que el ditirambo sea esencialmente diferente de cualquier otro canto coral. Las vírgenes que, portando una rama de laurel en su mano, marchan solemnemente hacia el templo de Apolo mientras cantan su himno procesional, siguen manteniendo su identidad y conservando sus nombres civiles; el coro ditirámbico es un coro de transformados compuesto de individuos que han olvidado por completo su pasado civil, su posición social; al margen de toda estructura social, se han convertido en los servidores intemporales de su dios. En el mundo helénico toda otra lírica coral no hace más que intensificar sobremanera el papel del cantante individual apolíneo: en el ditirambo, en cambio, nos las vemos con una congregación de actores inconscientes que se miran unos a otros como seres transformados.

Este estado de encantamiento es la condición de todo arte dramático. En este estado de encantamiento el exaltado hombre dionisiaco

se ve a sí mismo como sátiro, *y, como sátiro, contempla él a su vez al dios*, es decir, en el proceso de su transformación ve una nueva visión fuera de sí como perfección apolínea de su estado. Es esta nueva visión la que completa el drama.

Este conocimiento nos posibilita comprender la tragedia griega como un coro dionisiaco que se descarga repetidamente en un mundo apolíneo de imágenes. De ahí que esos fragmentos corales entreverados con la tragedia sean, en cierta medida, la matriz de todo lo que se llama diálogo, esto es, la matriz de todo ese mundo escénico, del drama propiamente dicho. A través de reiteradas y continuadas descargas, este fondo originario de la tragedia irradia esa visión del drama que es por completo apariencia onírica —y en esa medida, naturaleza épica—, pero que, por otra parte, en cuanto objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención apolínea en el marco de la apariencia, sino, antes al contrario, el desgarramiento del individuo y su fusión con el Ser originario. El drama es de este modo la encarnación apolínea de los conocimientos y efectos dionisiacos, lo que explica la enorme y abismática distancia que le separa de la epopeya.

En esta interpretación nuestra el *coro* de la tragedia griega, símbolo de toda la masa excitada bajo influjo dionisiaco, encuentra su total explicación. Habituados como estamos a la posición reservada al coro en el escenario moderno, sobre todo en la ópera, éramos totalmente incapaces de comprender, y a despecho de lo que se transmitía históricamente con toda evidencia, en qué medida el coro griego podía llegar a ser un fenómeno más primitivo, originario, e incluso importante que la «acción» propiamente dicha. Como tampoco podíamos apreciar hasta qué punto la gran relevancia y la originalidad tradicionalmente atribuidas al coro podían reconciliarse con el hecho de que éste estuviese formado de seres insignificantes y serviles, incluso, en sus orígenes, sólo de sátiros cabrunos. Por otro lado, pese a que en un principio la situación de la orquesta delante del escenario seguía siendo un constante enigma para nosotros, enseguida caímos en la cuenta de que en el fondo este escenario —junto con la acción— fue ideado originariamente nada más que como *visión*; que la única «realidad» es justo la del coro, que crea por sí mismo la visión y habla de la misma apoyándose en todos los recursos simbólicos del baile, del sonido y de la palabra. Este coro contempla en su visión a su señor y amo Dioniso, convirtiéndose por esta razón en el sempiterno coro *sirviente*; al observar al dios sufriendo y glorificándose, él mismo se abstiene de *actuar*. Pese a su posición secundaria, subordinada por completo al dios, el coro constituye la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la *naturaleza*: de ahí que en los momentos de inspiración se exprese, igual que ésta, bajo la forma de oráculos o sabias sentencias: el coro que se *compadece* de este dolor es también el coro *sabio* que anuncia la verdad desde las entrañas del mundo. Aquí nace esa fantástica y, a primera vista, chocante figura del sátiro sabio e inspirado, ese «hombre estúpido»[106] que contrasta con el dios: una copia de la naturaleza y de sus impulsos más poderosos, por no decir símbolo de la misma a la par que mensajero de su sabiduría y arte; músico, poeta, bailarín y vidente en una sola persona.

A la luz de estos conocimientos —y de acuerdo con la tradición—, *Dioniso*, el héroe en escena propiamente hablando y centro de atención de la visión, no estaría en realidad presente en el momento más antiguo de la tragedia, sino tan sólo imaginado como tal. Dicho de otro modo, la tragedia en sus orígenes sería únicamente «coro», no drama. Sólo será más tarde cuando se lleve a cabo la tentativa de mostrar al dios como algo real y de presentar en escena, visible a todos los ojos, la figura misma de la visión junto con su marco transfigurador: es aquí cuando comienza el drama en sentido estricto. El coro ditirámbico recibe en este momento la tarea de estimular con medios dionisiacos el temple de los espectadores de tal suerte que ellos, en el momento en el que el héroe trágico entra en escena, tal vez no ven al hombre de la máscara deforme, sino a la figura de una visión nacida, valga la expresión, de su propio embelesamiento. Imaginémonos a Admeto, hondamente embebido en sus pensamientos en torno a Alcestis,[107] la esposa que acaba de desaparecer, consumiéndose por entero mientras la evoca mentalmente; y cómo, de repente, cubierta bajo velo, una borrosa imagen femenina de figura y modo de andar muy similares se dirige a su encuentro; imaginémonos su repentino y trémulo desasosiego, sus febriles comparaciones, su convicción instintiva... he aquí una analogía que puede sernos útil para compren-

[106] En Tribschen Wagner ya había discutido con Nietzsche el proyecto de recuperar la obra medieval de Wolfram von Eschenbach, *Parsifal*, cuyo protagonista era un «hombre estúpido», trasladándola al marco operístico.

[107] Admeto, rey mítico de Feras, se casa con ayuda de Apolo con Alcestis, pero olvida hacer un sacrificio a Ártemis como compensación. Esto provoca que la hermana de Apolo, enojada, llene de serpientes el aposento nupcial. En esta situación de conflicto con los dioses, sólo Alcestis se resigna a morir en lugar de su esposo. Eurípides en su drama *Alcestis* (líneas 860-1070) sigue otra versión al hacer intervenir a Heracles para salvar a la reina.

der el sentimiento que albergaba el excitado espectador cuando veía avanzar sobre el escenario al dios con cuyo sufrimiento ya estaba en comunión. Involuntariamente, él entonces transfería sobre esta figura enmascarada toda la imagen mágica del dios que temblaba ante su alma, disolviendo, por así decirlo, la realidad de la figura en una irrealidad espectral. Ésta es la situación onírica apolínea en la que el mundo diurno se cubre bajo un velo y otro nuevo mundo se brinda a nuestros ojos: un mundo en incesante transformación, más claro, más inteligible, más conmovedor que aquél y, sin embargo, más similar a las sombras. Ésta es la razón por la que constatamos en la tragedia una radical oposición estilística: lenguaje, colorido, movimiento, dinamismo discursivo, todos estos factores se reparten en dos esferas expresivas radicalmente distintas: en la lírica dionisiaca del coro, por un lado, y en el apolíneo mundo onírico de la escena, por otro. Las apariencias apolíneas en las que se objetiva Dioniso a sí mismo han dejado de ser, como es la música del coro, «mar sin fin, trama cambiante, febril vivir»;[108] tampoco son ya esas fuerzas apenas sentidas y no condensadas en una imagen, en las cuales el inspirado servidor de Dioniso siente la cercanía del dios; son ahora la claridad y firmeza de la forma épica las que le hablan desde el escenario; Dioniso ya no se expresa en forma de fuerzas, sino como héroe épico, casi en el lenguaje de Homero.

9

Todo lo que en la parte apolínea de la tragedia —en el diálogo— asoma a la superficie aparece simple, transparente, bello. En este sentido el diálogo es como el reflejo especular del heleno cuya naturaleza se expresa en el baile, puesto que en el baile la fuerza más poderosa no es más que potencial, pero se delata en la agilidad y exuberancia de movimientos. Por eso nos sorprende el lenguaje de los héroes sofócleos por su precisión y claridad apolíneas: de inmediato creemos penetrar hasta en el fondo más íntimo de su ser, no sin cierta perplejidad ante el hecho de que el camino hacia este fondo último sea tan corto. Ahora

[108] Palabras con las que se define el «Espíritu de la tierra» a Fausto (*cf.* Goethe: *Fausto,* I, 505): «En el oleaje de la vida, en el torbellino de la acción, subo y bajo con el reflujo, agitándome de un lado a otro. Nacimiento y muerte, mar sin fin, trama cambiante, febril vivir».

bien, apartemos la vista por un momento del carácter del héroe que se manifiesta y aflora (éste no es en el fondo más que una imagen luminosa proyectada sobre una pantalla oscura, esto es, apariencia de cabo a rabo);[109] penetremos, antes bien, en el mito que se proyecta en estos luminosos reflejos; entonces, de repente, comprobaremos un fenómeno que es la exacta inversión de un hecho óptico muy conocido. Del mismo modo que cuando tras un denodado esfuerzo de mirar al sol de cara, nos apartamos, cegados, y tenemos manchas de colores oscuros que actúan, valga la imagen, a modo de fármacos para nuestros ojos, cabe decir, invirtiendo la analogía, que esas imágenes luminosas del héroe sofócleo (en una palabra, la cualidad apolínea de la máscara) son las creaciones necesarias de una mirada que penetra en la dimensión más íntima y terrible de la naturaleza: manchas resplandecientes, por retomar el símil, cuya función no es otra que curar la vista herida tras su contacto con una noche atroz. Sólo en este sentido cabe creer que hemos comprendido adecuadamente ese serio e importante concepto de la «serenidad griega», concepto este que en la actualidad, vaya por cualquier camino o sendero, se encuentra tergiversado y ligado a la idea de un bienestar no amenazado por el peligro.

La figura que más sufre sobre el escenario griego, el desdichado *Edipo*, es comprendida por Sófocles como un hombre noble que abocado, pese a su sabiduría, al error y a la miseria, termina deparando a su alrededor, gracias a su monstruoso sufrimiento, una beneficiosa fuerza mágica cuyos efectos siguen teniendo efecto incluso después de haber muerto. El hombre noble no peca, he aquí el mensaje de este profundo poeta: por una acción suya, cualquier ley, cualquier orden natural, incluso cualquier mundo moral, pueden irse a pique; esa acción superior, en realidad, es la que traza un círculo mágico de efectos susceptibles de fundar un nuevo mundo sobre las ruinas del ya viejo y derruido;[110] esto es lo que nos quiere transmitir el poeta en

[109] Alusión inequívoca a Platón (*República*, 514a).

[110] El propio Wagner también se hace eco de esta misma imagen socialmente subversiva de Edipo en el apartado tercero de la segunda parte de *Ópera y drama*: «Lo incomparable del mito es que es verdadero en todo tiempo y que su contenido, con el más conciso laconismo, es inagotable para siempre. La tarea del poeta [griego] era sólo explicarlo [...] También necesitamos explicar fielmente el mito de Edipo sólo según su esencia íntima, pues así obtenemos de él una imagen inteligible de la entera historia de la humanidad desde el comienzo de la sociedad hasta la caída del Estado. La necesidad de esta caída está presentida en el mito; en la historia real está el llevarla a cabo» ([trad. Ángel Fernández Mayo], Madrid, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1995. *Cf.* pág. 187).

cuanto también es, a su vez, un pensador religioso: como poeta, primero nos muestra una trama prodigiosamente intrincada de un proceso que con lentitud, paso a paso, el juez desenreda para su propia perdición. El placer genuinamente helénico que provoca esta resolución dialéctica es tan inmenso que un aura de altiva serenidad se cierne sobre la obra entera limando por doquier las aristas de las espantosas premisas del proceso. Nos topamos con esta misma serenidad en *Edipo en Colona*, aunque aquí sublimada en una transfiguración infinita: el anciano víctima de una miseria desmedida, entregado en cuanto *sufriente* a merced de todo lo que le viene encima, contrasta con la serenidad supraterrenal que desciende de la esfera divina como signo de que el héroe, en su comportamiento puramente pasivo, alcanza la forma más plena de su actividad. Una actividad que ahora se extiende más allá de su propia vida, mientras que todas sus acciones y gestos conscientes de su vida anterior sólo le habían conducido a la pasividad.[111] Así es como se desenreda poco a poco a los ojos mortales, tan intrincadamente enredados, esa trama en proceso de la fábula edípica. No hay satisfacción más honda que la que se apodera de nosotros en esta réplica divina de la dialéctica. Suponiendo que nuestra explicación ha hecho justicia al poeta, la cuestión que queda pendiente es la de saber si, por esta razón, el contenido mítico ha quedado agotado. En este punto se nos revela que toda la interpretación del poeta no es más que una de esas imágenes luminosas que nos brinda el poder curativo de la naturaleza como defensa después de haber mirado al abismo. ¡Edipo, el asesino de su padre, el esposo de su madre, Edipo, el que resuelve el enigma de la esfinge! ¿Qué es lo que se expresa en esta enigmática trinidad de acciones uncidas por el destino? Hay una inveterada creencia popular, cuyo origen concreto es persa, que sostiene que un mago sabio sólo puede nacer de un incesto; por lo que toca a Edipo, que resuelve el enigma y desposa a su madre, ¿no nos conduce su caso de inmediato a interpretarlo como signo de que allí donde las fuerzas proféticas y mágicas

[111] Referencia a la tragedia *Edipo en Colona*, obra última de Sófocles en la que reaparece Edipo en los momentos antes de su muerte. Un oráculo ha determinado que será próspera la tierra que acoja el cadáver del anciano, antaño expatriado y escondido de la vista de todos como poseedor del *miasma* más atroz: parricida e incestuoso. El anciano, ya transfigurado plenamente por el sufrimiento más horrible, se ha convertido en una especie de «santo» cuyos restos se disputa el *demo* ateniense de Colona y su patria natal de Tebas. Por otro lado, compruébese cómo aquí Nietzsche retoma el análisis de la *Transfiguración* de Rafael en el § 4.

destruyen la frontera entre el presente y el futuro, la férrea ley de la individuación y, en líneas generales, la genuina magia de lo natural, tiene que haber sucedido previamente una monstruosa transgresión de la naturaleza, un incesto en este caso? Pues, ¿cómo se podría por otra parte obligar a la naturaleza a revelar sus secretos de otra manera que no sea oponiéndole una resistencia victoriosa, esto es, por decirlo de otro modo, recurriendo a lo innatural? Este es justo el conocimiento que se desprende de esa terrible trinidad encarnada en el destino de Edipo: el mismo ser que resuelve el enigma de la naturaleza —de esa esfinge de naturaleza híbrida—, no puede por menos de destruir los más sagrados órdenes naturales en calidad de asesino de su padre y esposo de su madre. Parece como si el mito, en efecto, nos quisiera susurrar que la sabiduría, esto es, la sabiduría dionisiaca, es una abominación «contra natura»; que aquel que por su saber precipita la naturaleza al abismo de su destrucción, también tiene necesariamente que padecer en sus propias carnes la aniquilación de la naturaleza. «El ápice de la sabiduría se vuelve contra el sabio, la sabiduría es un crimen perpetrado contra la naturaleza»,[112] éstas son las terribles palabras que nos proclama el mito. Pero basta con que, a modo de un rayo solar, el poeta helénico roce esa sublime y terrible columna mnemónica del mito,[113] para que de inmediato empiece a producir sonidos... ¡en melodías sofócleas!

Esta gloria derivada de la pasividad la contrasto ahora con la gloria de la actividad cuya aureola refulge en el *Prometeo* de Esquilo. Lo que aquí tiene que decirnos el pensador Esquilo, lo que él sólo nos deja barruntar como poeta a través del recurso imaginativo simbólico, sí lo supo revelar el joven Goethe en las osadas palabras de su *Prometeo*:

He aquí mi sitio: formando
hombres a mi imagen y semejanza;
un linaje que me sea afín
en el sufrimiento y en el llanto,

[112] Traducción de Nietzsche de las palabras de Tiresias correspondientes a vss. 316-317 de *Edipo rey*. En traducción de García Calvo: «¡Ay, ay, qué duro es el saber, donde no rinde provecho al que lo sabe!» (Madrid, Lucina, 1982, pág. 25).

[113] Nietzsche recoge aquí la leyenda de una estatua egipcia que, según se cuenta, producía tonos musicales al ser iluminada por los rayos solares. *Cf.* Pausanias (1.42.4); también Tácito (*Anales*, II, 61).

en el deleite y en la alegría.
Y que no tenga respeto,
¡como yo![114]

Alzándose hacia alturas titánicas, el hombre conquista su cultura a la vez que obliga a los dioses a aliarse con él, toda vez que, gracias a la sabiduría de la que se ha apropiado, él tiene en sus manos la existencia y límites de esas divinidades. Ahora bien, lo más maravilloso de esta poesía acerca de Prometeo, cuya motivación última es entonar un auténtico himno a la impiedad, se aprecia en esa honda aspiración esquílea a la *justicia*: de un lado, el inconmensurable sufrimiento del «individuo», solo en su audacia; del otro, el desamparo divino, más aún, el presagio de un crepúsculo de los dioses, el poder, en suma, de esos dos mundos de sufrimiento que obliga a la reconciliación, a la unidad metafísica del ser... todo esto, en definitiva, evoca poderosamente el punto central y la tesis fundamental sobre los que gira la concepción esquílea del mundo: la idea de una *moira* entronizada como justicia eterna sobre los destinos de dioses y hombres. Ante la visión de esta sorprendente audacia esquílea, calibrando en su balanza nada más y nada menos que la justicia del mundo olímpico, no se puede olvidar el hecho de que la honda sensibilidad del griego veía en sus Misterios un firme e inquebrantable fondo subterráneo de su pensamiento metafísico, de tal modo que ellos podían descargar sobre los Olímpicos todas sus veleidades escépticas. Ante estas divinidades, el artista griego en concreto albergaba un oscuro sentimiento de recíproca dependencia entre él y los dioses, un sentimiento simbolizado justamente en el *Prometeo* de Esquilo. El artista titánico abrigaba en su interior la orgullosa creencia de que él podía crear hombres o, cuando menos, destruir a los dioses olímpicos. Y todo ello merced a la superioridad de esta sabiduría suya, que, a decir verdad, estaba obligado a expiar con la carga de un sufrimiento eterno. El «poder» *[können]* soberano del gran genio (que apenas se paga con ese eterno sufrimiento) y el acerbo orgullo del *artista [Künstler]*[115] son el contenido y el alma de la creación poética esquílea, mientras que el *Edipo* de Sófocles

[114] Goethe compuso esta obra tildada de blasfema por gente como Jacobi frisando los veinticuatro años (*Prometeus*, Jubiläumsausgabe, vol. 2, págs. 59 y sigs., vss. 51 y sigs.). Recuérdese lo dicho en la nota 34.

[115] *Können* y *Kunstler* tienen la misma raíz, como se encarga de recordar Wagner en *La obra de arte del futuro* (*op. cit.*, pág. 60): «El arte ha de poder, y

entona, a modo de momento liminar, el himno victorioso del *santo*. Ahora bien, con esa interpretación que Esquilo ha ofrecido del mito todavía no se ha sondeado del todo la sorprendente y honda dimensión de su horror. El deleite del artista en el devenir, la serenidad propia de la creación artística, arrostrando todo desastre, no son más que una luminosa imagen, un cielo nublado que se refleja en las oscuras aguas de un lago de tristeza. La leyenda de Prometeo aparece como patrimonio originario de todos los pueblos arios, y sirve como documento de su gran talento para la hondura trágica. De hecho, no resulta descabellado sostener que este mito tiene la misma relevancia para la naturaleza aria que el mito de la caída y del pecado original tiene para la naturaleza semítica, de ahí que entre los dos mitos exista un parentesco similar al de hermano y hermana. El mito de Prometeo presupone una humanidad ingenua que atribuye valor desmesurado al *fuego* como genuino Paladio[116] de toda cultura en movimiento ascendente. Esto es, sin embargo, lo que era visto por esos primitivos hombres contemplativos como una suerte de sacrilegio, como un expolio de la naturaleza divinizada: que el hombre dispusiera con toda libertad de dicho fuego, recibiéndolo no simplemente como un regalo caído del cielo, a modo de rayo incendiario o quemadura abrasadora. Es así como, ya desde el principio, el primer problema filosófico revela, entre hombre y dios, una contradicción dolorosamente insoluble que se yergue como ineludible bloque rocoso en el umbral de toda cultura. Es perpetrando este sacrilegio como puede la humanidad, en el marco de sus capacidades, conquistar lo mejor y superior, aun asumiendo a su vez las posibles consecuencias, a saber, todo ese torrente de sufrimientos y tribulaciones que los ofendidos poderes celestiales infligen —y necesitan infligir— a esa estirpe humana de tan nobles aspiraciones. Un amargo pensamiento sin duda, pero que, merced a la *dignidad* que atribuye al sacrilegio, contrasta de manera singular con el mito semítico de la caída en el pecado original, donde el mal hunde sus raíces en la curiosidad, la impostura mendaz, la tentación ante la seducción, la concupiscencia, en una palabra, en todo ese rosario de atributos predominantemente femeninos. Lo que distingue a la concepción aria no es otra cosa que la sublime perspectiva del *pecado*

del verbo poder *[können]* toma muy adecuadamente el arte *[Kunst]* su nombre en alemán».

[116] Estatua de culto e imagen de la diosa Palas Atenea, protectora sagrada. Nietzsche utiliza la expresión en sentido figurado.

activo como genuina virtud prometeica. De este modo, y al mismo tiempo, nos damos de bruces con el trasfondo ético de la tragedia pesimista: su *justificación* del mal del hombre tanto en lo que concierne a su culpa como al sufrimiento que se deriva de ésta. La comprensión de la desgracia inherente a la esencia última de las cosas (cuya interpretación el reflexivo ario no está dispuesto a abandonar), la contradicción existente en las entrañas del mundo se presentan ante él como un revoltijo de diferentes mundos —un mundo divino y otro mundo humano, por ejemplo— que si bien, tomados individualmente, tienen sus derechos, confrontados el uno con el otro están condenados a sufrir por el hecho de su individuación. En su ímpetu heroico hacia lo universal, en sus tentativas para transgredir las fronteras de la individuación y querer unificarse en *un* solo ser del mundo, el individuo ha de sufrir en sí mismo la contradicción originaria oculta en el fondo de las cosas; dicho de otro modo: comete sacrilegio y sufre. Del mismo modo que los arios identifican el sacrilegio con el hombre, y los semitas relacionan el pecado con la mujer, el sacrilegio original es cometido por el hombre tanto como el primer pecado original es cometido por la mujer. Éstas son, por otra parte, las palabras del coro de los brujos:

> No aceptamos eso al pie de la letra:
> pues, por mucho que se apreste,
> lo que hace la mujer dando mil pasos,
> lo consigue el hombre con un simple salto.[117]

Quien entienda ese sentido profundo de la leyenda de Prometeo —a saber, la necesidad del sacrilegio impuesto al individuo que se esfuerza en acceder a lo titánico— tiene también que sentir el carácter no apolíneo de esta concepción pesimista; pues lo que busca Apolo no es otra cosa que brindar sosiego a los seres individuales trazando límites de demarcación entre ellos y recordándoles constantemente, en razón de las exigencias relativas al conocimiento y mesura de sí mismos, que no hay leyes más sagradas que éstas. Mas para evitar que esta tendencia apolínea quedara petrificada, como en el mundo egipcio, en una forma fría y yerta; para que el agitado movimiento de

[117] Palabras del coro de los brujos en la noche de Walpurgis. Goethe, *Fausto*, I, 3983 y sigs.

todo el lago no se extinguiera bajo el esfuerzo de prescribir a cada ola individual su rumbo y su ámbito propio, la ingente marea de lo dionisiaco volvía a destruir de vez en cuando todas esas diminutas ondas en donde la «voluntad» apolínea buscaba por su cuenta confinar a todo helenismo. Es entonces cuando esa súbita marea ascendente de lo dionisiaco carga sobre sus espaldas las pequeñas ondulaciones singulares de los individuos, como si fuera el titán Atlas, el hermano de Prometeo, pechando con la Tierra. Este ímpetu titánico de convertirse, valga la imagen, en el Atlas que carga sobre anchas espaldas a los individuos para impulsarlos cada vez más alto y más lejos, es el signo en el que coinciden lo prometeico y lo dionisiaco. Considerado desde este punto de vista, el Prometeo esquileo es una máscara dionisiaca, por mucho que la ya mencionada tendencia a la justicia en Esquilo delata a toda persona atenta su ascendencia paterna de Apolo, el dios de la individuación y de los justos límites. Dicho esto, tal vez podamos expresar esta duplicidad constitutiva del Prometeo esquíleo, su naturaleza apolínea a la par que dionisiaca, en una fórmula conceptual como ésta: «Todo lo que existe es justo e injusto a la vez, y en ambos casos igualmente justificado».

¡He aquí tu mundo! ¡Y a eso se llama un mundo![118]

10

Es una tradición incontestable[119] aducir que en su forma más antigua la tragedia griega tuvo como único objeto los sufrimientos de Dioniso y que consecuentemente durante mucho tiempo no hubo otro héroe presente sobre el escenario. Ahora bien, con la misma seguridad

[118] Son las palabras de queja de Fausto ante su mísera y obtusa existencia de erudito (*Fausto*, I, 409).

[119] Ciertamente, con el paso del tiempo esta idea «incontrovertible» ha pasado a ser una hipótesis sugerente —sólo Bacantes apunta quizás a esta dirección— mas desprovista de todo fundamento objetivo. En Heródoto (V, 67, 5) se dice que el pueblo de Sición honraba a Adrastro mediante coros trágicos. Paradójicamente existía un refrán célebre griego que afirmaba que la tragedia «no tenía nada que ver con Dioniso» *[ouden pros ton Dionison]*. En todo el catálogo de títulos de tragedias que conservamos, muy pocos tienen temática dionisiaca y parece que los únicos mitos que acabaron convertidos en temas trágicos fueron los que tenían por protagonistas a Licurgo y a Penteo. Por otra parte, el ditirambo tenía una clara raigambre dionisiaca y el certamen de tragedias tenía lugar durante las Grandes Dionisias, fiesta ateniense dedicada a Dioniso.

cabe afirmar que hasta que llegó Eurípides nunca dejó precisamente Dioniso de ser el único héroe griego y que todas las célebres figuras de la escena griega (Prometeo, Edipo, etc.) no son más que máscaras de ese originario héroe, Dioniso. El hecho de que detrás de estas máscaras se esconda una divinidad explica, entre otras razones, el carácter típicamente «ideal», tan a menudo sorprendente, de esas famosas figuras del teatro griego. Ignoro quién afirmó que todos los individuos son por el hecho de serlo seres de comedia y, por tanto, ajenos a lo trágico.[120] Si esto fuera cierto, habría que concluir que los griegos no fueron por lo general *capaces* de soportar ver a individuos sobre el escenario trágico. Éste, de hecho, parece haber sido su sentir, algo que también explica la existencia fundamental en el ser helénico de esa distinción y juicio de valor platónicos que contraponen la «idea» del «ídolo», de la copia. Haciendo uso de la terminología platónica, cabría hablar de las formas trágicas del escenario helénico más o menos en estos términos: el único Dioniso verdaderamente real aparece en una multiplicidad de formas, bajo la máscara del héroe combativo y, por así decir, enredado en la red de la voluntad individual. En el modo en el que ahora habla y actúa, el dios aparecido se asemeja a un individuo que yerra, que aspira y que sufre; y si *aparece* en general con esta nitidez y claridad épicas es gracias al efecto de Apolo, el descifrador de los sueños, quien señala al coro su condición dionisiaca por medio de esa aparición simbólica. Ahora bien, a decir verdad, ese héroe no es sino el Dioniso sufriente de los misterios, ese dios que experimenta en sus propias carnes el dolor de la individuación, aquel del que cuentan maravillosos mitos como el de que, siendo muchacho, había sido descuartizado por los Titanes y en este estado era entonces venerado como Zagreo.[121] Con ello se sugiere al mismo tiempo que este descuartizamiento, el *sufrimiento* genuinamente dionisiaco, es como una transformación en aire, agua, tierra o fuego, de modo que tendríamos que considerar el estado de individuación, en cuanto fuente y causa originaria de todo sufrimiento, como algo absolutamente condenable. De la sonrisa de este Dioniso nacen los dioses Olímpicos; de sus lágrimas, los seres humanos.[122] En esa existencia como dios descuartizado posee Dioniso la doble naturaleza de un *daimon* cruel y feroz y de un señor dulce y amable.[123] Pero lo que los *epoptes*[124] aguardaban era el renacimiento de Dioniso, un renacimiento que nosotros, a modo de poderoso presagio, hemos de comprender ahora como el fin de la individuación. El impetuoso canto de júbilo de los *epoptes* celebra la llegada de este tercer Dioniso futuro. Y únicamente de esta esperanza irrumpe un rayo de alegría sobre el semblante del mundo desgarrado, despedazado en individuos. Así lo simboliza el mito a través de la imagen de Deméter[125] embebida en su eterna tristeza, quien sólo recobra la *alegría* cuando se le comunica que puede engendrar *de nuevo* a Dioniso. En las consideraciones aducidas ya tenemos todos los elementos de una concepción del mundo hondamente pesimista a la vez que *la doctrina mistérica de la tragedia*: el conocimiento fundamental de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como la razón originaria del mal; el arte como la alegre esperanza de que el hechizo de la individuación pueda romperse cual barrunto de una unidad restablecida.

Ya se ha sugerido anteriormente que la epopeya homérica es la creación poética de la cultura olímpica, en donde se canta el propio himno de victoria sobre los horrores de la lucha con los Titanes. Es aquí cuando, al socaire del poderoso influjo de la creación trágica, los mitos homéricos vuelven de nuevo a la vida transformados, poniendo de manifiesto a la luz de esa metempsícosis que también la cultura olímpica ha sido vencida en el ínterin por una concepción del mundo todavía más profunda. El porfiado titán Prometeo declaraba

[120] Aunque Aristóteles sostenía (*cf. Poética*, 1448a, 1-18) que la tragedia representaba a los «buenos» hombres (correspondientes a lo esencial) y la comedia a los malos (correspondientes a lo particular), parece más lógico mencionar la opinión de Schopenhauer, quien en WWV (Libro IV, 58, *op. cit.*, pág. 419) afirma: «La vida de cada individuo, si se abarca en bloque y en general, destacando tan sólo en los rasgos principales, es propiamente una tragedia; pero desmenuzada en sus detalles tiene el carácter de la comedia». Nietzsche matiza el significado de esta reflexión en CJ § 1, texto decisivo para comprender su *gaya scienza*.

[121] *Zagreús* es un epíteto de Dioniso posiblemente asociado con un dios cretense de tal nombre e interpretado por los griegos como «gran cazador de seres vivos» hacia el siglo V a.C. Obsérvese cómo Nietzsche traduce aquí el mito órfico a categorías schopenhauerianas.

[122] «Tus lágrimas son la estirpe desgraciada de los hombres.» Traducción de K. O. Müller de un fragmento de poesía órfica.

[123] Palabras de Dioniso a Penteo en *Bacantes*: «Conocerá al hijo de Zeus, a Dioniso, que es un dios por naturaleza en todo su rigor, el más terrible y el más amable para los humanos» (859 y sigs., *op. cit.*).

[124] Recibía el nombre de *epoptes* quien alcanzaba el nivel más elevado posible por parte de los iniciados en los cultos de Eleusis. Este nivel final, muy discutido filológicamente, consistía en mostrar algo sagrado (hierofanía).

[125] En la tradición órfica se considera a Deméter la madre de Dioniso, fruto de su relación con Zeus.

a su torturador olímpico que su dominio un día se vería amenazado por un grave peligro si no se unía a él en el momento preciso. La alianza entre el Titán y Zeus, atemorizado y tremuloso ante su próximo fin, es tema tratado por Esquilo. De este modo, desde los dominios del Tártaro,[126] se arroja nueva luz retrospectiva sobre la antigua época de los Titanes. La filosofía de la naturaleza salvaje y desnuda contempla a rostro descubierto los mitos del mundo homérico que pasan danzando ante ella: estos mitos palidecen, temblando ante la mirada fulminante de la diosa, hasta que el poderoso puño del artista dionisiaco obliga a servir a la nueva deidad. La verdad dionisiaca aherroja todo el dominio del mito como expresión simbólica de *sus* conocimientos, comunicándolos bien en el culto público de la tragedia, bien en los ritos secretos de los Misterios dramáticos, mas siempre bajo el velo antiguo del mito. ¿Cuál fue la fuerza que liberó a Prometeo de su buitre y transformó el mito en vehículo de sabiduría dionisiaca? La fuerza de cuño hercúleo de la música, que, habiendo alcanzado la suprema manifestación de la tragedia, sabe cómo interpretar el mito desde una honda y nueva interpretación —lo que hemos definido ya como la capacidad más poderosa de la música. Es destino de todo mito, pues, el rebajarse poco a poco hasta las angosturas de una realidad supuestamente histórica y ser tratado por cualquier época posterior como un *factum* [hecho] único de arrogaciones históricas: y los mismos griegos, siguiendo por completo esta vía, estaban dispuestos a sellar ingeniosa y arbitrariamente todo su sueño mítico de juventud con los caracteres de una *historia juvenil* histórico-pragmática. Así es como suelen fenecer las religiones: cuando, en efecto, los presupuestos míticos de una religión comienzan a ser sistematizados bajo la mirada intelectualmente rigurosa de un dogmatismo ortodoxo en los términos de una sarta definitiva de sucesos históricos, y se comienza a defender con atropello la veracidad de los mitos, aunque obstaculizando a su vez toda tendencia natural a que sigan viviendo y creciendo; cuando, en definitiva, el sentimiento respecto al mito fenece para ser reemplazado por una religión que pretende erigirse sobre bases históricas. Y de este mito moribundo se apodera ahora el renacido genio de la música dionisiaca: es en sus manos donde este mito vuelve a florecer, mas teñido de colores nunca mostrados hasta la fecha,

[126] Los titanes se encuentran confinados en el Tártaro, parte inferior y más profunda del Hades. En la *Teogonía* se cuenta que el Tártaro está tan lejos de la Tierra como el cielo.

con un perfume capaz de despertar el anhelante presagio de un mundo metafísico. Pasado este último resplandor, el mito perece; sus hojas se marchitan, apresurándose enseguida los Lucianos sarcásticos[127] de la Antigüedad a atrapar las flores descoloridas y marchitas desperdigadas por todos los vientos. Gracias a la tragedia el mito alcanza las cotas más profundas de contenido, su forma más expresiva; cual héroe herido, él se alza una vez más, brillando en sus ojos, con un postrero y poderoso fulgor, todo su exceso de fuerza junto a su sabia quietud de moribundo.

¿Qué intención abrigabas, sacrílego Eurípides, cuando intentaste obligar a este moribundo a que, una vez más, se pusiera a tu servicio? Él murió bajo tus brutales manos; y ahora necesitabas un mito de imitación, un mito enmascarado, igual que ese mono de Heracles,[128] que sólo sabía engalanarse con los atavíos pomposos de tiempos pasados. Cuando se te murió el mito también se te murió el genio de la música. Por mucho que tus ávidas manos desvalijaran todos los jardines de la música, no obtuviste más que una imitación de mascarada musical. Al abandonar a Dioniso te abandonó también Apolo. Ahuyenta a todas las pasiones guarnecidas en sus guaridas y enciérralas dentro de tus dominios, cuida de acerar y pulir una dialéctica sofística a la altura de los discursos de tus héroes... Pues también tus héroes no disponen más que de pasiones simuladas y como de mascarada, y no profieren más que discursos simulados y enmascarados.

11

La tragedia griega pereció de modo distinto del de todos los otros antiguos géneros artísticos hermanados con ella. Mientras que todos los

[127] Luciano de Samosata (120-180 d.C.), autor griego que compuso obras sarcásticas, algunas de ellas de contenido mitológico como los *Diálogos de los dioses* y *Diálogos de los muertos*. La referencia de Nietzsche a este ingenioso e iconoclasta y paródico momento de decadencia cultural pone de manifiesto una visión despectiva de la negatividad del cinismo que paulatinamente alcanzará interesantes matices y tensiones. *Vid.* cap. 14 con respecto al cinismo.

[128] El «mono de Heracles» era expresión irónica utilizada por Luciano en boca de Parresíades en *Pescador*, 37 y 32 (*Obras*, II [trad. Lidia Inchausti], Madrid, Gredos, 1980). El refrán indicaría que la relación de los verdaderos filósofos con los falsos es la misma que existe entre Heracles y un mono.

géneros restantes expiraron a edad avanzada con una muerte muy bella y plácida, ella terminó suicidándose a causa de un conflicto insoluble, es decir, de manera trágica. Pues, en efecto, si se conviene en que es una situación natural de felicidad dejar la vida sin aspavientos y con la confianza de dejar bella descendencia, el fin de estos géneros artísticos antiguos nos revela una situación natural de felicidad muy parecida: mientras ellos declinan poco a poco, ante su mirada expirante, ya se alza la cabeza de su prole más bella, agitando la cabeza nerviosamente con gestos decididos. La muerte de la tragedia griega, por el contrario, produjo por doquier una enorme y honda impresión de vacío. En tiempos de Tiberio[129] se contaba que unos marinos griegos perdidos en una isla solitaria oyeron un clamor estremecedor: «El gran Pan ha muerto».[130] Pues bien, un sonido similar fue el que se extendió entonces a través del mundo helénico cual doloroso lamento: «¡La tragedia ha muerto! ¡Y con esta muerte también la propia poesía ha sucumbido! ¡Idos al diablo, epígonos esclerosados y exangües! ¡Marchad al Hades, para que allí os podáis hartar con las migajas de los maestros precedentes!».

Ahora bien, cuando floreció aún después un nuevo género artístico que veneraba a la tragedia como su precursora y maestra, se pudo apreciar, no sin espanto, que, en efecto, encarnaba los rasgos de su madre, mas aquellos mismos que había manifestado durante su larga agonía última. Por esa agonía mortal de la tragedia trabajó *Eurípides*; y ese género artístico tardío es el conocido como *comedia ática nueva*. En ella sobrevivió la forma degenerada de la tragedia como monumento de un fallecimiento, el suyo, sumamente doloroso y violento.

En este contexto puede comprenderse la apasionada estima que los poetas de la nueva comedia sentían por Eurípides, así como deja de sorprendernos el deseo de Filemón de dejarse ahorcar de inmediato para poder visitar a Eurípides en el submundo[131] —siempre y cuando pudiera estar seguro de que el fallecido aún conservaba sus facultades intelectuales. Pero si se quiere definir en pocas palabras, y sin la exigencia de agotar la cuestión, qué es lo que Eurípides tiene

[129] Claudio Nero Tiberio (42 a.C.-37 d.C.), emperador romano entre el 14 y el 37 d.C.

[130] Plutarco, «Sobre el cierre del oráculo», capítulo XVII.

[131] Filemón ahorcado para poder visitar a Eurípides (Aristófanes, *Las ranas*, vss. 948 y sigs. [edic. de José García López], Murcia, Universidad de Murcia, 1993).

en común con Menandro y Filemón,[132] así como qué es aquello que les influía tan poderosamente para tomarle como modelo, bastaría con decir que, con Eurípides, el *espectador* fue conducido al escenario. Quien termina reconociendo con qué tipo de material daban forma a sus héroes los trágicos prometeicos antes de Eurípides, y cuán lejos estaban del propósito de llevar al escenario una máscara fidedigna de la realidad, comprenderá con toda claridad la orientación anómala seguida por Eurípides. Gracias a él el hombre de la vida cotidiana saltó de los graderíos al escenario; el espejo en el que antaño no encontraban expresión más que rasgos de grandeza e intrepidez, ahora reflejaba esa embarazosa fidelidad que reproduce escrupulosamente hasta las líneas deformes pergeñadas por la naturaleza. En las manos de los nuevos creadores, Odiseo, el helénico más representativo del arte más arcaico, quedó ahora degradado a *graeculus*,[133] figura que, en su calidad de esclavo doméstico *pícaro* y bonachón, es el punto central de atención dramática. Lo que Eurípides se arroga como mérito en *Las ranas*, a saber, que, gracias a sus recetas caseras, había descargado al arte trágico de su hinchado sobrepeso,[134] puede apreciarse sobre todo en los héroes de sus tragedias. Ahora, sobre el escenario euripídeo, el espectador veía y oía ante todo a su propio doble, regocijándose con que supiera hablar tan bien. Mas este regocijo no acababa aquí: con Eurípides uno hasta podía aprender a hablar, un hecho del que también se jacta cuando compite con Esquilo:[135] gracias a él, el pueblo había aprendido a observar, a actuar y sacar conclusiones conforme a los cánones artísticos y la sofística más sutil. En líneas generales, puede decirse que la comedia nueva se hizo posible merced a esta transformación del discurso público. Pues a partir de ahora, dejó de ser un secreto cómo y

[132] La relación entre Menandro y Filemón aparece en *Las ranas* (vss., *op. cit.*).

[133] Término que los romanos utilizaban para referirse despectivamente a los griegos, algo así como «grieguecillo».

[134] «Ni equigallos, por Zeus, ni hircociervos, como tú, los que se representan en los tapices persas, sino que, desde el mismo tiempo que recibí de ti el arte de la tragedia, hinchada con términos jactanciosos y palabras pesadas, antes de todo, la hice adelgazar y le quité peso con epilios, digresiones y acelgas blancas, administrándole jugo de parloteos que extraía de los libros.» (Aristófanes, *Las ranas*, vss. 939 y sigs., *op. cit.*)

[135] En la escena quinta de *Las ranas* (vss. 948 y sigs., *op. cit.*), Aristófanes presenta a Esquilo y Eurípides en el Hades en competición ante Dioniso para dirimir quién era mejor poeta. Es entonces cuando Eurípides afirma: «Enseñé a éstos de ahí a hablar...».

con qué tipo de frases uno podía representar la vida cotidiana en el escenario.[136] La mediocridad burguesa, en la que Eurípides depositó todas sus esperanzas, tomó la palabra después de que hasta la fecha el semi-dios en la tragedia y el sátiro embriagado o el semi-hombre en la comedia habían dominado el tipo de discurso. De este modo el Eurípides de Aristófanes presumía como honor suyo haber representado la vida común, familiar, cotidiana, sobre la que cualquiera tenía capacidad de emitir un juicio. Si a partir de este momento la amplia masa se entrega a la filosofía y, con una perspicacia sin parangón, administra sus tierras y bienes, y conduce sus procesos, no cabe duda de que el mérito es suyo, el resultado de alguien que ha inculcado con éxito la sabiduría al pueblo.

Una masa preparada e ilustrada de este modo podía ahora ser receptiva a esa comedia nueva de la que Eurípides era en cierta medida su corifeo; sólo que en esta ocasión era el coro de espectadores el que tenía que ser adiestrado. Tan pronto como a este coro se le enseñó a cantar en tono euripídeo, surgió esa especie de juego de ajedrez convertido en espectáculo —la comedia nueva—, con su perenne triunfo de la astucia y el disimulo. Eurípides —el corifeo—, sin embargo, no dejó en ningún momento de ser alabado; la gente, incluso, se habría dejado matar por aprender algo más de él, si no se hubiera sabido que los poetas trágicos estaban tan muertos como la misma tragedia. Mas habiéndola abandonado, el heleno también había abandonado la creencia en su inmortalidad; no sólo había perdido la creencia en un pasado ideal, sino también en un futuro ideal. Las palabras del famoso epitafio, «de viejo, frívolo y caprichoso»,[137] pueden aplicarse igualmente al envejecido mundo griego. Sus ídolos supremos son el instante, el ingenio, la frivolidad, el capricho; el quinto estado, el de los esclavos, toma ahora el poder, al menos, en términos ideales; y si todavía ahora, en líneas generales, resulta pertinente hablar de la «serenidad griega», es en relación con la serenidad de los esclavos, la cual no sabe arrostrar graves responsabilidades, aspirar a grandes hazañas o venerar algún pasado o futuro más elevado que el

[136] «Llevando a la escena los asuntos cotidianos, los que usamos y con los que tenemos trato, por los que, por cierto, podría haber sido criticado, pues éstos, por conocerlos, serían capaces de criticar mi arte. En cambio, no hacía uso de un estilo pomposo, apartándome de la prudencia, ni los asusté [...]» (*Las ranas*, vss. 959 y sigs., *op. cit.*).

[137] Goethe, «Epitafio epigramático» 2 (*Jubiläumausgabe*, vol. II, pág. 170).

presente. Este fue el aspecto de la «serenidad griega» que suscitó tanta indignación en las profundas y temibles personalidades de los cuatro primeros siglos del Cristianismo: a sus ojos, esa huida femenina ante lo grave y temible, ese cobarde abandonarse a la cómoda satisfacción no sólo les pareció despreciable, sino la mentalidad anticristiana por antonomasia. A esta influencia cabe atribuir esa concepción serena teñida de rosa pálido de la Antigüedad griega, prevaleciente durante siglos con una tenacidad rayana en lo invencible —¡como si nunca hubieran existido un siglo sexto con su nacimiento de la tragedia, sus misterios, su Pitágoras y Heráclito! ¡Es más, como si no estuvieran presentes las obras de arte de la gran época, manifestaciones que, consideradas de manera aislada, no pueden explicarse en absoluto como obras surgidas de ese placer de vivir y esa serenidad tan seniles y esclavas, pues, desde sus raíces, apuntan a una concepción del mundo totalmente distinta.

Por otro lado, la reciente afirmación de que Eurípides fue realmente el primero que llevó al espectador al escenario a fin de hacerlo apto para enjuiciar el drama, podría dar a entender que el arte trágico anterior no pudo evitar mantener una relación conflictiva con su público; de este modo, uno estaría tentado a ensalzar la orientación radical inaugurada por Eurípides, a saber, el logro de una relación adecuada entre obra de arte y público, como un progreso respecto a Sófocles. Ahora bien, «público» no es más que una expresión, algo que en absoluto es una magnitud invariable y constante. ¿Por qué habría de estar el artista obligado a adaptarse a un poder que sólo obtiene su fuerza del número? Y si se siente superior, en talento y aspiraciones, a cualquiera de los espectadores por separado, ¿por qué debería sentir más respeto por la expresión común de todas estas capacidades inferiores que por aquel espectador individual relativamente mejor dotado? A decir verdad, ningún artista griego trató a su público, durante toda su larga vida, con más osadía y autosuficiencia que Eurípides, quien, aun con la masa postrada a sus pies, no dejaba por ello de abofetearla en público, altivamente orgulloso de su propia inclinación, esa misma que le había permitido sojuzgar a tal masa. Si este genio hubiera mostrado la más mínima consideración hacia el pandemónium del público, se habría derrumbado bajo los mazazos de su fracaso mucho antes de alcanzar el ecuador de su carrera artística. Esta reflexión revela que nuestra afirmación de que Eurípides había llevado al espectador al escenario a fin de dotarlo de juicio real, no es más que una cuestión provisional a la que debe ahora

sumarse una comprensión más profunda de su orientación. Por el contrario, todo el mundo sabe que Esquilo y Sófocles, durante toda su vida, y aun mucho tiempo después, gozaron por completo de los favores del público; carece de sentido hablar, pues, respecto a los antecesores de Eurípides, de la existencia de una relación conflictiva entre obra de arte y público. ¿Qué fuerza tan poderosa tuvo que desviar a un artista tan espléndidamente dotado y tan prolífico a la hora de crear el camino sobre el que brillaba el sol de los nombres más granados de la poesía y el cielo despejado del favor popular? ¿Qué extraña consideración hacia el espectador le condujo hacia el espectador? ¿Cómo pudo, a fuerza de estimar altamente a su público... despreciar a su público?[138]

Como poeta, Eurípides —he aquí la solución del enigma planteado— se sentía ciertamente un ser superior a la masa, pero no a dos de sus espectadores; llevó a la masa al escenario, mas veneró a estos dos espectadores como si fueran los únicos jueces y maestros capaces de justipreciar todo su arte. Siguiendo sus directrices y advertencias, transfirió a las almas de sus héroes sobre el escenario todo el mundo de sentimientos, pasiones y experiencias que hasta ahora, a modo de un coro invisible, había ocupado el lugar de las gradas destinadas a los espectadores en toda representación solemne; obedeció a sus exigencias cuando buscaba para estos nuevos personajes hasta nuevas palabras y tonos; y únicamente en sus voces oyó los veredictos legítimos respecto a su acción creadora, o las alentadoras promesas de victoria cuando alguna vez que otra se veía condenado por el tribunal del público.

De estos dos espectadores uno es... el propio Eurípides, Eurípides el *pensador*, no el poeta. De él se podría decir lo mismo que le pasó a Lessing:[139] que si bien la extraordinaria riqueza de su talento crítico no cristalizó en un incesante impulso artístico secundario, sí al menos lo fecundó. Con este don, con toda la perspicacia y habilidad de su pensamiento crítico, Eurípides había tomado asiento en el teatro y se

[138] Es curioso constatar cómo las críticas posteriores a Wagner son casi las mismas que utiliza ya aquí contra Eurípides.

[139] Para la valoración del dramaturgo y, *sobre todo*, gran patriarca de la crítica alemana Gotthold Ephraim Lessing (1729-1778) frente al uso indiscriminado de su figura entre filisteos, *vid.*, sobre todo, DS, § 3; HH, § 221 y CS (HH), § 103. Por otro lado, Nietzsche aquí no hace sino recoger el tópico de que la labor reflexiva de Lessing fue en el ámbito de la cultura de su tiempo lo que la de Kant en la filosofía. *Vid.* nota 171.

había esforzado por reconocer en las obras maestras de sus grandes predecesores, cuales pinturas ennegrecidas por el tiempo, cada uno de sus trazos, cada una de sus líneas. Fue aquí donde se dio de bruces con algo que no podía sorprender al iniciado en los profundos arcanos de la tragedia esquílea: percibió algo inconmensurable en cada rasgo y en cada línea, una cierta concreción engañosa a la par que una enigmática profundidad, por no hablar de la indeterminación del trasfondo. La figura más diáfana llevaba siempre consigo la cola de un cometa luminoso que parecía apuntar a lo incierto, hacia lo no iluminado. La misma penumbra cubría la estructura del drama, particularmente el sentido del coro. ¡Y cuán ambigua le aparecía la solución del problema ético! ¡Qué problemático el tratamiento de los mitos! ¡Cuánta desigualdad en el reparto de felicidad y desdicha! Incluso en el lenguaje de la vieja tragedia había para él muchas cosas sorprendentes o, cuando menos, enigmáticas. En concreto, reparó en que se había usado demasiada pompa para situaciones sencillas, demasiados tropos y demasiada grandilocuencia para la simplicidad de los personajes. De modo que, embebido sin descanso en sus reflexiones, tomó sitio en el teatro, y, como espectador, confesó para sus adentros que no comprendía a sus grandes predecesores. Mas valorando el entendimiento como la genuina raíz de todo goce y actividad creativa, sintió la necesidad de preguntar y buscar en derredor suyo para saber si nadie pensaba lo mismo que él y se confesaba a su vez esta inconmensurabilidad. La mayoría de los hombres, y los individuos más eximios con ella, sin embargo, no tuvo para él más que una recelosa mueca; nadie le pudo explicar por qué los grandes maestros siempre tendrían la razón frente a sus escrúpulos y objeciones. Fue en esta situación atormentada cuando Eurípides se topó con el *segundo espectador* que no comprendía la tragedia y por esta razón tampoco la apreciaba. Gracias a esta alianza, pudo atreverse a liberarse de su aislamiento y a iniciar una enorme batalla contra las obras de Esquilo y Sófocles: no bajo una forma panfletaria, sino en calidad de poeta dramático que oponía su idea de la tragedia a la tradicional.

12

Antes de que llamemos por su nombre a este espectador, detengámonos durante un instante a fin de volver a evocar esa impresión anteriormente suscitada al hilo de la naturaleza discordante e inconmen-

surable de la tragedia esquílea. Paremos mientes en nuestra propia perplejidad ante la presencia del *coro* y del *héroe trágico* de esa tragedia, tan difícil de conciliar tanto con nuestros hábitos como con nuestra tradición hasta que reconocimos esa misma dualidad como el origen y esencia de la tragedia griega, la expresión de dos impulsos artísticos entreverados: lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*.

Es entonces cuando aparece con claridad diáfana la tendencia oculta de Eurípides: eliminar de la tragedia ese poderoso elemento originario y todopoderoso, y reconstruirla sobre la nueva y purificada base de un arte, una moral y una concepción del mundo no dionisiaca.

El propio Eurípides planteó en el crepúsculo de su vida de manera explícita a sus contemporáneos la cuestión en torno al valor y el sentido de esta tendencia por medio de un mito. ¿En general, puede existir lo dionisiaco con todo derecho? ¿No habría que extirparlo del suelo helénico por la fuerza? Habría que hacerlo, en efecto —nos dice el poeta—, en el caso de que fuera posible, pero el dios Dioniso es demasiado poderoso: hasta su contrincante más avezado, como Penteo en *Bacantes*, inexplicablemente es incapaz de resistirse a su encanto y, poseído, se precipita a su fatal destino.[140] El viejo poeta parece compartir por tanto el juicio de los ancianos Cadmo y Tiresias:[141] ni siquiera la reflexión de los más lúcidos es capaz de echar abajo esas antiguas tradiciones populares, ese culto consagrado a Dioniso, una y otra vez renacido; es más, ante estas prodigiosas fuerzas, es preciso manifestar cuando menos una participación diplomáticamente prudente; aunque tampoco cabe descartar que el dios, sintiéndose ofendido por un interés tan tibio, transforme a quien se acerque de modo diplomático —como es el caso, por ejemplo, de Cadmo— en un dragón.[142] Esto es lo que nos cuenta un poeta que, plantando cara heroicamente a Dioniso a lo largo de toda su vida, terminó su carrera glorificando a su adversario y suicidándose de manera parecida a la de un hombre que, presa del vértigo, se arroja desde lo alto de una torre a fin de poner fin a su insoportable sensación de vértigo. Esa tragedia

[140] Acerca de la importancia de Penteo y sus avatares con Dioniso, *vid.* introducción.

[141] En la primera escena de *Bacantes* (vss. 199-203, *op. cit.*) se nos presenta a los ancianos Cadmo y Tiresias, vestidos para las ceremonias báquicas, en camino a rendir tributo a Dioniso. Es entonces cuando aparece Penteo increpando a Tiresias su aceptación del culto al dios.

[142] La amenaza de transformar a Cadmo en un dragón la profiere Dioniso en *Bacantes*, 1330 *(op. cit.)*.

constituye así una protesta contra la posibilidad de llevar a la práctica su propia tendencia. ¡Ah, pero en realidad ésta ya se había puesto en marcha! ¡El milagro había ocurrido! Cuando el poeta se retractó, su tendencia ya se había impuesto. Dioniso había sido expulsado de la escena trágica y, por cierto, por un poder demónico que hablaba por boca de Eurípides. Y es que en cierto sentido Eurípides no era más que una máscara a través de la cual hablaba una divinidad, una divinidad que no era Dioniso o Apolo, sino un tipo de *daimon* recién nacido llamado *Sócrates*. He aquí la nueva oposición —lo dionisiaco contra lo socrático— que hizo perecer a la obra artística de la tragedia griega. Por mucho que tratara de consolarnos Eurípides con su retractación, no tendrá éxito: el soberbio templo yace en medio de las ruinas. ¿De qué nos sirve el lamento del destructor o su confesión de que éste era el más bello de todos los templos? ¿A quién podría satisfacer la pobre compensación de que el tribunal artístico de la posteridad haya condenado al propio Eurípides a transformarse en dragón?

Dicho esto, acerquémonos ahora a esa tendencia *socrática* por medio de la cual Eurípides sojuzgó y triunfó sobre la tragedia esquílea.

Ante todo, debemos preguntarnos: ¿hacia qué fin en general, en términos ideales de realización, se orienta la intención euripídea de no fundar el drama más que sobre cimientos no dionisiacos? Una vez que el drama ya no debía nacer del seno maternal de la música, en la misteriosa penumbra de lo dionisiaco, ¿bajo qué forma era éste aún posible? Sólo bajo *la epopeya dramática*, una forma en la que el dominio artístico apolíneo, a decir verdad, no puede alcanzar el efecto trágico. Poco importa aquí el contenido de los acontecimientos representados; es más, me atrevería a afirmar que incluso a Goethe, en su proyecto de la «Nausícaa»[143] le hubiera sido imposible abordar el suicidio de ese ser idílico (un suicidio que debía ocupar el quinto acto), de un modo que pudiera emocionarnos bajo el efecto de lo trágico. El poder de lo épico-apolíneo es tan extraordinario que transforma ante nuestros ojos por arte de encantamiento hasta las cosas más terroríficas por medio del placer en la apariencia y de esa misma

[143] Del proyecto de Nausícaa, surgido durante un viaje a Italia entre 1786-1787, Goethe sólo compuso fragmentos y bosquejos, abandonando la empresa originaria por «imposible». En la *Odisea*, Nausícaa es la bella muchacha de la que se sirve Atenea para lograr que los feacios proporcionen los medios para que Odiseo regrese a Ítaca. En su relectura de Goethe presuntamente proyectaba el suicidio de la muchacha tras su breve pero intenso encuentro con el héroe.

liberación en la apariencia. El creador de la epopeya dramática no puede fusionarse por completo en sus imágenes, como tampoco puede hacerlo el rapsoda épico: éste se queda siempre, cual contemplador impasible, mirando con los ojos abiertos las imágenes que desfilan *delante* de él. En su epopeya dramática el actor sigue siendo siempre, en lo más hondo de su ser, un rapsoda; sobre todos sus actos se cierne la consagración del sueño interior, de modo que nunca por completo se convierte en actor.

¿Qué tipo de relación existe entonces entre la pieza teatral euripídea y este modelo ideal del drama apolíneo? La misma que existe entre el rapsoda solemne de los viejos tiempos y ese más reciente descrito por Platón en el *Ion*: «Cuando recito algo que es triste, mis ojos se inundan de lágrimas; mas cuando expreso algo horrible y espantoso, se me erizan los cabellos y palpita mi corazón».[144] Como puede observarse, aquí no queda rastro de ese sentimiento épico de abandono en la apariencia ni de esa insensible frialdad del actor verdadero, que justo en el cenit de su actividad deviene por completo apariencia y placer en la apariencia. Eurípides es el actor cuyo corazón palpita, cuyo pelo se eriza; como pensador socrático urde el plan; como apasionado actor, lo ejecuta. En ninguno de los dos casos es un artista puro. Por esta razón el drama euripídeo es un asunto gélido a la par que ardiente, capaz tanto de helar como de inflamar; le es imposible alcanzar el efecto apolíneo de la épica, mientras que, por otro lado, se ha desembarazado de los elementos dionisiacos. De ahí que ahora, si quiere influir de algún modo, necesite de nuevos medios de excitación que no pueden ya encontrarse en el seno de los dos únicos impulsos artísticos, lo apolíneo y lo dionisiaco. Estos medios de excitación son, por un lado, en lugar de la contemplación apolínea, *ideas* frías y paradójicas; por otro, en lugar del embelesamiento dionisiaco, una exacerbación de las *emociones*; ideas y emociones imitados, a decir verdad, de forma sobremanera realista, pese a no estar inmersos en absoluto en la atmósfera etérea del arte.

Reconociendo, pues, que Eurípides fracasó en su intento de fundar el drama únicamente sobre cimientos apolíneos, y que su tendencia no dionisiaca le condujo a extraviarse por errados caminos naturalistas y contrarios al arte, estamos en condiciones de tratar la naturaleza del *socratismo estético*, doctrina cuyo principio fundamental podría más o menos rezar como sigue: «Todo lo que es bello ha de ser inteligible». Un lema cuya tesis socrática paralela sería que «sólo el hombre que posee el conocimiento es virtuoso». Pertrechado con este canon, Eurípides evaluará y rectificará, conforme a este principio, cualquier aspecto del drama: lenguaje, personajes, estructura dramática, coro musical. Todo aquello que, comparado con la tragedia sofóclea, hemos acostumbrado a valorar menudo en Eurípides como rasgos de pobreza creativa y de regresión, no es en realidad más que el producto de ese modo crítico de proceder tan insistente, de esa osada sensatez. Para ilustrar la eficacia de ese método racionalista, nos serviremos del *prólogo* euripídeo. No puede imaginarse nada más contrario a nuestra concepción de la técnica escénica que la función del prólogo en el drama euripídeo. Que un solo personaje aparezca al principio de la obra para contarnos quién es, qué es lo que precede a la acción, qué es lo que hasta ahora ha ocurrido, incluso qué ocurrirá en el transcurso de la pieza, es un procedimiento que un dramaturgo moderno sólo podría definir como una renuncia insolente e imperdonable al efecto teatral de suspense. Si uno ya sabe todo lo que va a ocurrir; ¿quién aguardará entonces a lo que ocurra realmente? Aquí, en efecto, brilla por su ausencia la excitante relación existente entre el sueño premonitorio y la realidad que se cumple efectivamente en el futuro. Eurípides razona de un modo totalmente distinto. El efecto de la tragedia nunca reside en el suspense épico, en la emocionante incertidumbre ante lo que acontecerá a renglón seguido y más tarde; reside, antes bien, en esas majestuosas escenas lírico-retóricas en las que la pasión y la dialéctica del héroe protagonista se desbordan como la poderosa creciente de un río. Aquí nada predisponía a la acción, sino al *pathos*; y aquello que no predisponía al *pathos* era execrado. Mas lo que impide abandonarse a tales escenas y disfrutarlas, es la ausencia de una relación de continuidad, una laguna en la trama de la historia preliminar: en la medida en que el espectador se ve obligado a hacer conjeturas sobre el significado de este o de aquel personaje, sobre las condiciones de este o de aquel conflicto de inclinaciones e intenciones, es imposible que pueda sumergirse por completo en las acciones y sufrimientos de los protagonistas, sentir y temer, con la respiración entrecortada, lo mismo que ellos. La tragedia esquílea y sofóclea hacía uso de los medios artísticos más ingeniosos para brindar al espectador, desde las primeras escenas y, en cierta medida, de modo fortuito, to-

[144] Cita del *Ion* platónico (535c): «En efecto, cuando recito algo emocionante, se me llenan los ojos de lágrimas; si es algo terrible y funesto, se me erizan los cabellos y palpita mi corazón» (Platón, *Diálogos* [trad. Emilio Lledó], Madrid, Gredos, 2000, pág. 127).

dos los hilos necesarios de la trama para comprender la pieza, procedimiento este que acredita la maestría de los artistas auténticos que enmascaran, por así decirlo, los elementos formalmente necesarios y los hacen aparecer como algo casual. Sea como fuere, Eurípides creía haber percibido cómo, durante esas primeras escenas, el espectador se sentía invadido por una inquietud peculiar, preocupado como estaba por solucionar el cálculo de la historia preliminar, de tal modo que la belleza y el *pathos* de la exposición se desvanecían. Ésta es la razón por la que introduje un prólogo incluso antes de la exposición y de que lo pusiera en boca de un personaje digno de confianza: de manera similar a cómo Descartes sólo pudo demostrar la realidad del mundo empírico apelando a la veracidad divina y a su incapacidad para mentir, con cierta frecuencia, una divinidad debía, por así decirlo, garantizar al público el desarrollo de la tragedia y disipar toda duda posible en torno a la realidad del mito. Esta misma veracidad divina fue requerida de nuevo por Eurípides al final de su drama para asegurar al público el destino futuro de sus héroes; no otro es el papel reservado al famoso *deus ex machina*. Entre la mirada épica retrospectiva y la mirada épica proyectiva yace el presente lírico, dramático, el «drama» en sentido estricto.

Como poeta, pues, Eurípides es fundamentalmente eco de su pensamiento consciente: esto es justo lo que le confiere una posición tan memorable en la historia del arte griego. Por lo que respecta al carácter crítico de su actividad creativa, tuvo que sentir más de una vez que estaba aplicando al drama las siguientes palabras del escrito de Anaxágoras, cuyo inicio reza así: «Al principio todas las cosas estaban mezcladas; más tarde llegó la razón e introdujo el orden».[145] Y del mismo modo que Anaxágoras, con su concepto de *nous*, pasa por ser el primer filósofo sobrio en medio de la ebriedad general, así Eurípides pudo también comprender su posición respecto al resto de los creadores trágicos a la luz de semejante analogía. Mientras todo estaba mezclado en un estado caótico originario, el único orden y señor del todo, el *nous*, era excluido incluso de la actividad artística. Siendo de esta opinión, en calidad de «primer poeta sobrio», Eurípides no pudo por menos de juzgar y condenar a los creadores ebrios. Cierto es que Eurípides nunca habría hecho suyo el juicio de Sófocles acerca de Esquilo, a saber, que «lo que hacía estaba bien hecho, aunque lo hiciera inconscientemente»:[146] él, como mucho, sólo habría considerado que Esquilo, *puesto que* creaba inconscientemente, creaba algo que no era correcto. Hasta el divino Platón no habla la mayoría de las veces sino con ironía del poder creativo del poeta (en cuanto éste no lleva a cabo una actitud consciente), comparándolo con el don del adivino o del intérprete de sueños, siendo el creador incapaz de crear hasta que no está inconsciente y no mora ya el entendimiento en su interior.[147] Eurípides, como Platón, trató de mostrar al mundo la imagen contraria del creador «privado de razón». Su principio estético fundamental —«todo lo bello tiene que ser consciente»— guarda así, como ya he dicho, estricta correspondencia con el socrático «todo lo bueno tiene que ser consciente». Conforme a esto, estamos autorizados a llamar a Eurípides el poeta del socratismo estético. Sócrates fue ese *segundo espectador* que no entendía la vieja tragedia y, por lo tanto, la despreciaba; aliado a él, Eurípides se atrevió a convertirse en el heraldo de una nueva creación artística. Si la vieja tragedia pereció fue por culpa del principio asesino del socratismo estético. Ahora bien, en la medida en que el blanco de los innovadores no era otro que el principio dionisiaco del viejo arte, podemos reconocer a Sócrates como el adversario principal de Dioniso, el nuevo Orfeo que se alza contra Dioniso y que, aún destinado a ser dilacerado en manos de las Ménades del tribunal ateniense, fuerza no obstante la huida del omnipotente dios. Éste, como antaño, en los tiempos en los que huía de Licurgo, el rey de los edones, se refugió en las profundidades del mal, es decir, en las corrientes místicas de un culto secreto que iba a extenderse poco a poco al mundo entero.[148]

[145] Nietzsche aquí alude al comentario de Aristóteles sobre Anaxágoras (*Metafísica*, 1, 984b15 y sigs.).

[146] Información de Ateneo (10, 428 y sigs.).

[147] *Cf. Apología* (22b y sigs.); *Ion* (533e.534d), *Fedro* (244a-245a).

[148] Según cuenta la leyenda de la que se hace eco aquí Nietzsche en primer lugar, Orfeo es despedazado por mujeres enloquecidas del séquito de Dioniso después de haber predicado contra el culto dionisiaco y de haber intentado fundar un nuevo culto incruento en Tracia. Orfeo antes había renegado de Dioniso tras su regreso del Hades, desesperanzado por haber perdido a Eurídice, y vuelto hacia el culto de Apolo. Por otro lado, en la tentativa de reconquistar Tracia, el ejército de Dioniso cae prisionero de Licurgo, el rey de los edones: sólo Dioniso logra escapar, arrojándose al mar y encontrando refugio en la gruta de Tetis. Más tarde logrará Dioniso vengarse de Licurgo con la ayuda de Rea y someter Tracia difundiendo su culto mistérico. *Cf. Ilíada* (6, 134 y sigs.).

13

La estrecha relación de Sócrates con las aspiraciones de Eurípides no pasó desapercibida a sus contemporáneos. El testimonio más elocuente de esta feliz perspicacia es la leyenda difundida en Atenas, según la cual Eurípides, a la hora de crear, solía ser ayudado por Sócrates.[149] Los partidarios de los «viejos buenos tiempos» invocaban los dos nombres a la vez cuando se trataba de designar a los corruptores del pueblo: figuras a cuyo influjo se imputaba el paulatino sacrificio de las antiguas y rudas aptitudes físicas y morales propias de los tiempos de Maratón[150] en aras de una ambigüedad ilustrada ligada al progresivo desmedro de las fuerzas espirituales y corporales. Bajo este tono, medio indignado, medio despreciativo, son retratados ambos hombres en las comedias de Aristófanes para espanto de los hombres modernos, quienes, a decir verdad, aun abandonando de buena gana a Eurípides, no pueden escapar de su perplejidad ante el hecho de que Sócrates fuese representado por Aristófanes como el *sofista* mayor y por antonomasia, como el espejo y quintaesencia de todo esfuerzo sofístico. A éstos, pues, no les quedaba otro consuelo que poner en tela de juicio al propio Aristófanes,[151] tachándole de crápula y mentiroso Alcibíades[152] de la poesía. Aunque no me detendré aquí a defender las hondas inclinaciones de Aristófanes contra estas invectivas —no es éste el lugar—, sí voy a seguir demostrando la estrecha afinidad entre Sócrates y Eurípides, tal como la percibieron sus propios contemporáneos. En este sentido no hay que olvidar que Sócrates, el enemigo acérrimo del arte trágico, se abstenía de frecuentar las representaciones trágicas, y sólo se mezclaba con los espectadores cuando se mon-

[149] «Hubo quien creyera que Sócrates ayudaba a Eurípides en la composición de sus tragedias, por lo cual dice Mnesíloco: *Los Frigios* es un nuevo drama de Eurípides y consta que a Sócrates se debe». *Cf. Vidas de los más ilustres filósofos griegos*, de Diógenes Laercio, Libro II, capítulo 5, una obra en la que Nietzsche había trabajado intensamente. Esta referencia también se realiza en *Las nubes*.

[150] La victoria de Maratón frente a los persas en la primera guerra médica marca el apogeo de la cultura arcaica griega, de índole aristocrática, anterior al desarrollo de la democracia. El propio Esquilo en su epitafio no hizo referencia a su actividad como dramaturgo, sino a su participación en la batalla de Maratón.

[151] La figura de Aristófanes es comparada por Nietzsche en su escrito preparatorio «Sócrates y la tragedia» con el mismo Esquilo.

[152] Alcibíades (hacia el 450-404 a.C.), político ateniense destacado, sobrino de Pendes y, en *Banquete*, discípulo entusiasta de Sócrates.

taba una nueva obra de Eurípides. Sin embargo, la más famosa asociación de ambos nombres se encuentra en la sentencia del oráculo délfico, que proclamando a Sócrates el más sabio de los hombres, añadía a renglón seguido que Eurípides ocupaba el segundo lugar en esta liza en torno a la sabiduría.

En la tercera posición de este palmarés fue nombrado Sófocles, quien, comparado con Esquilo, tenía derecho a jactarse de que hacía lo correcto porque en verdad *sabía* lo que era lo correcto. Es evidente que es la medida de clarividencia respecto a este *saber* el factor que distingue a esos tres hombres como los tres grandes «sabios» de su tiempo.

Con todo, la palabra más incisiva acerca de esa nueva e inaudita valoración del saber y el juicio la pronunció Sócrates. Sucedió cuando, deambulando con ánimo crítico por Atenas y visitando a hombres de Estado, oradores, poetas y artistas famosos, reparó en que por doquier todos presumían de saber, mientras que él era el único en confesarse que *no sabía nada*.[153] Ante su perplejidad, reconoció que todas esas celebridades no poseían un juicio exacto y correcto de su propia actividad y no obraban más que por instinto. «Nada más que por instinto»,[154] estas palabras tocan el corazón y el meollo de la tendencia socrática. Desde este punto de vista, Sócrates se vio obligado a condenar tanto el arte como la ética dominantes. Cualquiera que fuese el lugar al que se dirigiese su escrutadora mirada, no veía más que la privación de juicio, el poder de la ilusión, concluyendo de todo ello el carácter profundamente absurdo y execrable de lo existente. Partiendo de este punto de vista, Sócrates se creyó obligado a corregir la existencia. Él, un individuo aislado, en cuanto precursor de una cultura, un arte y una moral totalmente distintos, entra, con ademán altivo y desdeñoso, en un mundo en el que ya un simple roce de respeto provocaría nuestra dicha más profunda.

Ésta es la razón por la que el acercamiento a Sócrates siempre nos suscita tan enorme perplejidad, por la que su presencia no deja de seducirnos a ahondar en el sentido y finalidad de su enigmática aparición en el mundo de la Antigüedad. ¿Quién era ese hombre que, en solitario, osaba nada más y nada menos que recusar la esencia del helenismo, esa esencia que, encarnada en Homero, Píndaro y Esquilo,

[153] *Cf. Apología de Sócrates* (20d y sigs.).

[154] *Apología* 22b.

así como en Fidias, Pericles, Pitias y Dioniso, es incuestionable objeto, en cuanto abismo más insondable y cima más alta, de nuestra estupefacta admiración? ¿Qué fuerza demónica es esa que se permite la osadía de verter en el polvo esa bebida mágica? ¿Quién es ese semidios ante quien el coro de los espíritus más nobles de la humanidad se ve obligado a gritar: «¡Ay! ¡Ay! ¡De un golpe brutal, has destruido un bello mundo! ¡Cómo se hunde y derrumba!».[155]

Una clave para comprender la naturaleza de Sócrates nos la brinda ese prodigioso fenómeno conocido como el «*daimon* socrático». En ciertas situaciones especiales, en las que su extraordinaria inteligencia vacilaba, recibía firme apoyo de una voz divina que se expresaba en tales momentos. Cuando esta voz aparecía, siempre lo hacía para *disuadirle*. En esta naturaleza totalmente anormal, la sabiduría instintiva no se enfrenta al conocimiento consciente aquí y allá más que *poniendo trabas*. Mientras que en todos los hombres verdaderamente productivos, el instinto es la fuerza afirmativa y creadora, y la consciencia, la instancia disuasoria y crítica, en el caso de Sócrates los papeles se invierten: el instinto es crítico, la consciencia, creadora... ¡una verdadera monstruosidad *per defectum!* En efecto, lo que aquí apreciamos en Sócrates es un monstruoso *defectus* de todo sentido místico, de tal modo que podría ser definido como un ser específicamente no-místico, alguien en el que, en virtud de una superfetación,[156] el espíritu lógico se ha desarrollado de una manera tan excesiva como lo está en el místico la sabiduría instintiva. Mas, por otro lado, a Sócrates se le negaba la posibilidad de que su impulso lógico se volviera contra sí mismo; en este desbordamiento irrefrenable se pone de manifiesto una violencia natural sólo similar a la que encontramos, para nuestra aterrorizada sorpresa, en las fuerzas instintivas más poderosas. Quien en los escritos platónicos haya advertido apenas un hálito de esa ingenuidad y seguridad divinas de la orientación vital socrática, sentirá también cómo el prodigioso motor del socratismo lógico, por así decirlo, está en funcionamiento *detrás* de la figura de Sócrates, y cómo es preciso entreverlo a través de Sócrates como si fuera una

[155] Palabras del coro invisible de espíritus Goethe: *Fausto* (líneas 1607-1611).

[156] Compárese esto con lo dicho en CI., «El problema de Sócrates», § 4: «En él todo es exagerado, *buffo* [bufo], caricatura, todo es a la vez oculto, lleno de segundas intenciones, subterráneo». Para comprender adecuadamente el sentido de esta idea, ha de tenerse en cuenta que en el escrito preparatorio «Sócrates y la tragedia», Nietzsche habla también de «superfetación» en el contexto de las figuras sofócleas, entre ellas, Edipo.

sombra. Que él mismo entrevió esta relación lo evidencia la digna seriedad con la que él por doquier, incluso ante sus jueces, buscó legitimar su vocación divina. En el fondo, tan difícil resultaba contradecirle como aprobar su corrosiva influencia sobre los instintos. A la vista de este irresoluble conflicto, cuando por primera vez es llevado ante el foro del Estado helénico, no quedó más que una única forma posible de condena: el exilio. Se le habría debido desterrar de las fronteras de la ciudad como algo completamente enigmático, inclasificable, inexplicable, sin que la posteridad hubiese tenido derecho a acusar a los atenienses de permitir un acto tan execrable. Ahora bien, el hecho de que se le condenara no sólo al destierro, sino a morir, parece que fue una imposición del propio Sócrates,[157] quien, en posesión de todas sus facultades y privado del pavor natural ante la muerte, se dirigió hacia ella con la misma placidez que, según describe Platón, manifestaba cuando, despuntando el nuevo día, era el último de los bebedores en abandonar el banquete;[158] a sus espaldas quedaban, ya dormidos sobre los bancos o postrados en el suelo, sus compañeros de mesa... soñando con Sócrates, el auténtico amante erótico. El *Sócrates moribundo* se convirtió así en el nuevo ideal, un ideal hasta ahora no atisbado por la juventud aristocrática griega. Ante esta imagen se postró de hinojos Platón, el típico joven heleno, con toda la ferviente devoción de su alma alucinada.

[157] *Vid.* CI, «El problema de Sócrates», § 12.

[158] *Banquete* 223b (final). No es raro que este diálogo, trufado de referencias dionisiacas, fuera el favorito de Nietzsche durante su época de estudiante en Pforta. Tampoco parece desacertado indicar que su temática posibilita las claves para una comprensión más matizada, por no decir incluso dionisiaca, de la figura socrática. ¿No se describe aquí a Sócrates como «una estatua de Sileno» o al «sátiro Marsias» (215a-b)? ¿No pone de manifiesto el estilo de exposición de TRA un juego dramatúrgico de máscaras similar al del *Banquete*? En este juego de máscaras, en el que lo importante no es tanto la identidad de la figura sino su proceso, es importante contemplar en Sócrates la imagen de Dioniso, y viceversa, una comparación que no le podía resultar ajena a Nietzsche. En el fondo, la sabiduría negativa socrática, su profesión de ignorancia, su carácter tentador ¿no son rasgos dionisiacos? Obsérvese lo que dice el propio Nietzsche en KSA VII, 8 [19]: «[...] El parentesco profundo de Sócrates con la idea platónica de lo helénico. Tan sólo con echar un vistazo a los representantes míticos de lo helénico, evocamos estas grandes figuras en la de Sócrates: Él es a la vez Prometeo y Edipo, mas Prometeo antes de su robo del fuego y Edipo antes de resolver el enigma de la esfinge».

14

Imaginémonos ahora, absorto en la tragedia, ese enorme y único ojo ciclópeo de Sócrates, ese ojo en el que jamás brilló el dulce delirio del entusiasmo artístico; imaginémonoslo impedido para complacerse en el espectáculo de los abismos dionisiacos, ¿qué es lo que en realidad tuvo que ver en el «sublime y glorioso arte trágico», por decirlo con la definición de Platón?[159] Algo por completo irracional, causas sin efectos, efectos sin causas aparentes y, sobre todo, una totalidad tan abigarrada y diversa que no podía sino suscitar aversión a cierto tipo de temperamento reflexivo o ser peligrosa yesca para almas impresionables y sensibles. Sabemos cuál era el único género de arte poético que era inteligible para Sócrates: la fábula esópica;[160] y la entendía, no cabe duda, con ese tipo de condescendencia sonriente con la que el bueno y honesto de Gellert canta las loas de la poesía en la fábula de la abeja y la gallina:

> Ya ves por mí para qué sirve:
> decir la verdad con una imagen
> a quien no dispone de gran inteligencia.[161]

Pero Sócrates no consideró ni por un instante que la tragedia pudiera «decir la verdad»; por no hablar del hecho de que para él este arte se dirigía «a quien no está provisto de mucha inteligencia»,[162] es decir, a los que no son filósofos. Doble razón para permanecer alejado de ella. Como Platón, él la clasificó entre las artes aduladoras que sólo representan lo agradable, mas no lo útil, y exigió por tanto que sus discípulos se abstuvieran de ella y se aislaran de esas incitaciones tan contrarias a la filosofía. Con tanto éxito que, siendo un joven poeta trágico, lo primero que se vio obligado a hacer Platón para poder convertirse en discípulo de Sócrates fue quemar sus poemas. Mas allí donde hubo inclinaciones invencibles plantando cara a las máximas socráticas, la fuerza de estas máximas, junto con la pujanza de ese

[159] *Cf. Gorgias*, 502b.
[160] *Cf. Fedro*, 606c1 y sigs.; *Fedón* 61b.
[161] Christian Fürctegott Gellert (1715-1769), poeta didáctico del siglo XVIII. *Cf. Werke* [ed. Fritz Behrend], Leipzig, 1917, Parte I, pág. 93.
[162] *Banquete*, 194a7 y sigs.

extraordinario carácter, fue todavía lo suficientemente poderosa para obligar a la poesía a adentrarse en posiciones inéditas y hasta la fecha desconocidas.

Un ejemplo de ello es el ya citado Platón quien, si bien en su condena de la tragedia y del arte en general no quedó a la zaga del ingenuo cinismo de su maestro, no tuvo más remedio que crear, por mor de una honda necesidad estética, una forma artística íntimamente ligada a las formas artísticas que justo él reprobaba. El principal reproche de Platón al arte arcaico —a saber, que no es más que una imitación de una imagen aparente y, por consiguiente, pertenece a una esfera aún inferior a la del mundo empírico—[163] no tenía derecho a dirigirse principalmente contra el arte nuevo: es así como vemos a Platón esforzándose por ir allende la realidad y representar la idea sobre la que se asienta en última instancia esa seudo-realidad. Con todo, mediante este modo de proceder, el pensador Platón no había hecho sino dar un rodeo hasta llegar a un lugar en el que, en cuanto poeta, siempre se había sentido como en casa, ese mismo lugar desde el cual Sófocles y todo el arte antiguo habían protestado solemnemente contra esos reproches. Si la tragedia había terminado absorbiendo todos los géneros artísticos anteriores, lo mismo puede decirse, por utilizar una comparación marginal, del diálogo platónico, que, concebido como la mezcla de todos los estilos y formas existentes, bascula a caballo entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía y, en esa medida, infringe también el inveterado y riguroso canon de la forma lingüística unitaria; todavía más lejos por este camino fueron los escritores *cínicos*, quienes en medio de un revoltijo extraordinario de estilos, con su ir y venir entre formas métricas y prosaicas, también forjaron la figura literaria del «Sócrates furioso»,[164] al que solían representar utilizando escenas de su vida. El diálogo platónico fue, valga la comparación, la frágil embarcación que sirvió de tabla de salvación al naufragio de la poesía antigua y de todos sus hijos: apiñados en tan angosto espacio, y nerviosamente sometidos al mando de un único piloto, Sócrates, bogan desde entonces a través de un mundo nuevo que nunca se ha visto saciado del fantástico espectáculo de este cortejo. En realidad Platón ha brindado a toda la posteridad

[163] *República*, 596a5 y sigs.
[164] En lo que concierne al Sócrates *mainomenos*, que vuelve a recibir importancia en sus últimas obras, Nietzsche conocía perfectamente lo que Diógenes Laercio ya había divulgado en su *Vida y opiniones de célebres filósofos*.

el modelo de una nueva forma artística, el modelo de la novela, la cual podría definirse como una fábula esópica infinitamente ampliada, y en la cual la poesía está subordinada a la filosofía dialéctica de un modo similar a como durante siglos la misma filosofía lo ha estado a la teología, esto es, bajo el rango de *ancilla* [esclava]. A esta nueva condición redujo Platón la poesía por efecto de la presión del Sócrates *daimónico*.

En Platón, en efecto, el *pensamiento filosófico* cubre el arte con un fértil manto y lo obliga a aferrarse estrechamente al tronco de la dialéctica. La tendencia apolínea cristaliza en el esquematismo lógico: un fenómeno similar al que ya observamos en el caso de Eurípides, acompañado de una traducción de lo *dionisiaco* al lenguaje naturalista de los afectos. Sócrates, el héroe dialéctico en el drama apolíneo, evoca aquí la naturaleza análoga del héroe euripídeo, que se ve forzado a justificar sus acciones mediante argumentos y contra-argumentos, corriendo de este modo a menudo el riesgo de no suscitar en nosotros ningún efecto de compasión trágica. Pues, ¿quién podría ignorar el elemento optimista presente en la naturaleza de la tragedia, que celebra su triunfo en cada corolario y no puede respirar más que en una atmósfera de fría claridad consciente? Una vez que el elemento optimista penetra en la tragedia, no puede menos de invadir paulatinamente todas sus regiones dionisiacas y conducirlas de manera irreversible a su autodestrucción... y de ahí hasta dar el salto mortal en el espectáculo teatral burgués. Repárese tan sólo en las consecuencias derivadas de estos asertos socráticos:[165] «La virtud es saber; no se peca más que por ignorancia; el virtuoso es feliz»: bajo estos tres principios fundamentales del optimismo, cabe entrever la muerte de la tragedia. Ahora, el héroe dialéctico está obligado a convertirse en un ser dialéctico; ahora tiene que existir una unión necesariamente visible entre virtud y saber, fe y moral; ahora, la justicia transcendental de Esquilo queda rebajada a ser un chato e impúdico principio de «justicia poética», con su habitual *deux ex machina*.

¿Y cómo aparece ahora el *coro* y, en general, todo el subsuelo dionisiaco-musical de la tragedia en este nuevo universo escénico socrático-optimista? Pues, a diferencia de nosotros, que ya hemos reconocido que el coro no podía comprenderse más que como *causa* de la tragedia y de lo trágico en general, como algo fortuito, como una

[165] *Protágoras*, 325c y sigs.

reminiscencia —de la que bien cabe prescindir— del origen de la tragedia. Ya en Sófocles se advierte este dilema respecto al coro. Un indicio muy significativo, puesto que nos revela que en él el suelo trágico empieza ya a hendirse. Sófocles ya no se atreve a confiar al coro la responsabilidad principal del efecto; limita su campo de acción hasta tal punto que el coro parece depender de los actores, como si se lo hubiera elevado de la orquesta a la escena —destruyéndose de este modo por completo la esencia del coro, por mucho que incluso Aristóteles dé su beneplácito a esta concepción.[166] Este desplazamiento de la posición del coro, que Sófocles preconiza, al menos en su práctica y —según asegura la tradición— hasta en un tratado, es el primer paso hacia la *destrucción* del coro, cuyas etapas se suceden con aterradora celeridad en Eurípides, Agatón y la Nueva Comedia. Blandiendo el látigo de sus silogismos, la dialéctica optimista expulsa a la música de la tragedia, es decir, destruye su esencia misma, esencia que sólo se deja interpretar como una manifestación y objetivación de estados dionisiacos, como la simbolización visible de la música, como el mundo onírico de una embriaguez dionisiaca.

Ahora bien, si admitimos que ya incluso antes de Sócrates existía una tendencia antidionisiaca en ciernes —que sólo en él obtendría una extraordinaria expresión sin precedentes—, no debemos retroceder ante la pregunta del sentido de una aparición tan singular como la suya, cuestión que a la luz de los diálogos platónicos no podemos comprender meramente en los términos de un poder corrosivo y negativo. Asimismo, por muy cierto que sea que la inmediata consecuencia del impulso socrático tienda a provocar una descomposición de la tragedia dionisiaca, la honda experiencia vital del propio Sócrates nos insta a preguntar si entre él y el arte sólo existe *necesariamente* una antinomia insoluble o si, con todo, el nacimiento de un «Sócrates artista» es una cuestión contradictoria de suyo.

Ese lógico despótico albergaba de vez en cuando, la verdad sea dicha, cierto sentimiento de carencia, de vacío, un sentimiento de medio reproche, de obligación tal vez descuidada. Cuando estaba en prisión contaba a sus amigos que a menudo le sobrevenía una recurrente aparición en sueños que siempre profería las mismas palabras: «¡Oh, Sócrates, ejercita y cultiva la música!».[167] Hasta sus últimos días le solazó

[166] *Poética*, 1456a25.
[167] *Fedón*, 60e y 61a.

la idea de que su filosofar era el arte más ensalzado por las musas, por lo que no creyó que una divinidad hubiera venido a recordarle «la música vulgar y popular». En la cárcel, finalmente, a fin de desahogarse de sus remordimientos de conciencia, se decidió a cultivar esa música que tan poco estimaba. Y con este espíritu, compuso un himno en honor a Apolo y versifica algunas fábulas de Esopo. Lo que le impulsó a llevar a cabo estos ejercicios fue algo similar a la voz amonestadora de ese *daimon*; esa lucidez apolínea de que se hallaba en una situación parecida a la de un rey bárbaro que, ante la presencia de una imagen tan noble y divina, corre el riesgo de ofender con su ignorancia a la divinidad que le habla. Estas palabras concernientes a la aparición onírica de Sócrates suponen el único testimonio de duda sobre los límites de la naturaleza lógica: ¿acaso —así debió de preguntarse a sí mismo— lo que no es inteligible para mí no es lo ininteligible como tal? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del que está desterrada la lógica? ¿Acaso es el arte un necesario correlato y suplemento de la ciencia?

15

En el sentido de estas últimas preguntas premonitoriamente muy cargadas, se impone ahora averiguar por qué, hasta la fecha y, por qué no decirlo, para todo el futuro, la influencia de Sócrates se ha extendido sobre la posteridad como una sombra en continua expansión bajo un sol declinante, y cómo este mismo influjo impone una y otra vez la necesidad de renovar el *arte* —un arte, en realidad, en su acepción metafísica, mucho más amplio y hondo, y que asegura, a la vista de su infinitud, una existencia también infinita.

Antes de que nos sea posible reconocer este hecho, antes de demostrar de modo convincente la íntima dependencia existente entre todo arte y los griegos —los griegos desde Homero hasta Sócrates—, estamos obligados a vérnoslas con estos griegos como los atenienses se las vieron con Sócrates. Angustiadas bajo su influencia, casi todas las épocas y estadios culturales han tratado en mayor o menor medida de liberarse del yugo de los griegos, puesto que, comparado con su modelo, todo posible logro particular, a primera vista completamente original y objeto de sincera admiración, parecía perder de inmediato el color y la vida, y desinflarse hasta convertirse en una torpe imitación o, más aún, en caricatura. Así se explica por qué de manera periódica irrumpe ese profundo rencor contra ese presuntuoso pequeño pueblo que se atrevía a tachar por toda la eternidad de «bárbaro» todo aquello cuyo origen era extranjero: ¿quiénes son estas gentes —uno se pregunta— que, sin otro título que su efímero esplendor histórico, mas con instituciones ridículamente limitadas y de dudosa catadura moral, por no hablar de sus odiosos y reputados vicios, se arrogan sin embargo el derecho a reivindicar dignidad y ese rango especial entre los pueblos que en medio de la masa corresponde al genio? Qué lástima que nadie haya sido lo suficientemente afortunado como para encontrar la copa de cicuta capaz de acabar de golpe con una criatura de este tipo, pues ningún veneno, ninguna envidia, calumnia y rencor han logrado destruir esa insolente autosuficiencia. No es extraño que, ante la presencia de los griegos, nos sintamos, pues, avergonzados e intimidados... a menos que haya alguien que, estimando la veracidad sobre cualquier otra cosa, se atreva a confesarse también esta otra verdad, la de que los griegos, en cuanto aurigas, tienen y han tenido siempre en sus manos las riendas de nuestra cultura, pero que casi siempre el carro y los caballos, siendo de la más baja calidad, han sido indignos de la gloria de sus conductores, quienes toman a broma precipitar ese carruaje hacia el abismo que ellos mismos no dudan, como Aquiles, en franquear de un solo salto.[168]

Para mostrar que hasta alguien como Sócrates participa de la dignidad de semejante posición conductora, basta con reconocer en él un tipo de existencia desconocido hasta la fecha, el tipo del *hombre teórico*, cuyo significado y finalidad serán objeto de nuestra próxima atención. Al igual que el artista, el hombre teórico tampoco cesa nunca de disfrutar de la realidad tal como es; como aquél, también éste utiliza el citado recurso del disfrute para protegerse de la ética práctica del pesimismo, así como de sus ojos de Linceo,[169] cuyo brillo sólo fulgura entre las tinieblas. En efecto, cada vez que se desvela la verdad, la mirada embelesada del artista siempre queda como en suspenso sobre lo oculto que, aun pese al desvelamiento, sigue velado, mientras que el hombre teórico disfruta y se sacia con la visión del velo arrancado, no conociendo placer más grande que acometer, por

[168] *Cf. Ilíada,* XXI, 303-5.

[169] En el *Fausto*, II, Linceo, reivindicado por Plotino, es una oscura figura mitológica de penetrante mirada. Argonauta y timonel de Argos, representa la vigilia por su capacidad de penetrar con su profunda mirada en las entrañas de la tierra.

sus propias fuerzas, el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado y exitoso. No habría ciencia si ella sólo tuviera que vérselas nada más que con esa *única* diosa desnuda.[170] Pues en ese caso sus discípulos no podrían por menos de sentirse como seres que, intentando abrir un agujero a través de la tierra, se aperciben de que, tras los enconados esfuerzos de toda una vida, y al ser apenas capaces de excavar un pequeño hueco en el interior de tan abismática profundidad —delante de sus ojos, este trabajo suyo queda anulado de nuevo por el trabajo del siguiente—, un tercero no parece desencaminado en elegir por su propia cuenta un nuevo lugar para sus tentativas de cavar. Si entonces uno de ellos llegara a la convicción de que por este camino directo es imposible alcanzar el objetivo de llegar a las antípodas, ¿quién se obstinaría en seguir trabajando en estas viejas profundidades, a no ser que en el ínterin a alguien le satisficiera la idea de encontrar piedras preciosas o leyes de la naturaleza? No es extraño que Lessing, el más honesto de los hombres teóricos, se haya atrevido a declarar que para él la búsqueda de la verdad es más importante que la verdad como tal:[171] con ello, para perplejidad, e incluso irritación de los científicos, pudo divulgarse el secreto fundamental de la ciencia. Ciertamente, al lado de este conocimiento aislado (que denota un exceso de probidad, si no de impertinencia), puede advertirse también una *idea ilusoria* profundamente significativa, que por vez primera vino al mundo en la persona de Sócrates, a saber, esa inquebrantable convicción de que el pensamiento, conducido por el hilo de la casualidad, puede penetrar hasta en los más hondos abismos del ser, y, además, está en disposición no sólo de acceder al conocimiento de dicho ser, sino, incluso, de *corregirlo*. Este sublime delirio metafísico se incorpora a la ciencia como un instinto que no deja de reconducirla una y otra vez a sus límites, en donde tiene que transformarse bruscamente en arte, *el auténtico objetivo hacia el que se orienta este mecanismo*.

[170] Posiblemente Nietzsche tenga aquí en mente a la diosa Isis, frecuentemente utilizada por Nietzsche en su comparación entre la mujer y la verdad. *Cf.* CJ, Prólogo, § 4, MBM, § 220 y NCW, Epílogo.

[171] El grandilocuente —y protestante— texto reza así: «El valor del hombre no radica en la verdad en cuya posesión cualquiera está o cree estar, sino en el esfuerzo sincero que ha realizado para llegar hasta la verdad. Pues sus fuerzas no se acrecientan por la posesión, sino por la persecución de la verdad, y sólo en esto consiste su siempre creciente perfeccionamiento. La posesión nos hace pasivos, perezosos y orgullosos. Si Dios tuviera en su mano derecha toda la verdad y en su izquierda el único impulso siempre activo que mueve a ella aun a riesgo de equivocarme siempre y eternamente, y Dios me dijera: "¡Elige!", me postraría humildemente ante su mano izquierda y le diría: "¡Dámelo, Padre! ¡La verdad pura es únicamente para ti!"» («Una contrarréplica», en G. E. Lessing [ed. H. G. Göpfert], *Werke*, Carl Hanser Verlag, 1979, vol. VIII, págs. 32-33).

Tomando esta idea como antorcha, consideremos ahora a Sócrates bajo esta luz: se nos aparece como el primer hombre que no sólo fue capaz de vivir pertrechado de este instinto de la ciencia, sino, lo que es más, de morir: esta es la razón por la que la imagen del *Sócrates moribundo*, del hombre liberado del miedo a la muerte gracias al saber y a la racionalidad, se haya convertido en el escudo heráldico que, colgado sobre la puerta de entrada de la ciencia, nos recuerda a cada uno de nosotros su destino último, a saber, que la meta última de la ciencia es hacer aparecer a la existencia como una dimensión inteligible y, en esa medida, justificada. Ahora bien, en el caso de que la razón no sea suficiente, habrá que echar mano finalmente del *mito*, al que acabo de definir como la consecuencia necesaria, más aún, el propósito de la ciencia.

Quien repara por un instante en cómo después de Sócrates, el mistagogo de la ciencia, una escuela filosófica sigue a la otra, ola tras ola; cómo una fiebre universal e inimaginable de conocimiento sin precedentes, extendida hasta los ámbitos más remotos del mundo civilizado y reivindicada como auténtica tarea para todo ser especialmente dotado, ha conducido a la ciencia a alta mar, de donde ella jamás volverá a ser expulsada por completo; cómo, al socaire de esta misma universalidad, se ha tejido una red común de pensamiento sobre toda la tierra, incluso con la perspectiva de regular el sistema solar en su totalidad; quien para mientes en todo esto al mismo tiempo que en la sorprendente pirámide de saber erigida en nuestra actualidad, no puede por menos de ver en Sócrates el punto de inflexión y eje de la llamada «historia universal». Piénsese, pues, en toda esta suma incalculable de fuerza consumida en beneficio de esa tendencia universal y *no* utilizada al servicio del conocimiento, sino aplicada a metas prácticas, es decir, egoístas, de individuos y pueblos; no parece improbable que entonces, ante las incesantes emigraciones de los pueblos y de las luchas generales orientadas a la destrucción, el placer instintivo de vivir se debilite tanto y el suicidio sea un fenómeno tan normal como para que tal vez el individuo, como los habitantes de la isla Fidji, se vea obligado a sentir el último vestigio sentimental de deber filial estrangulando a su padre, y de amigo, estrangulando a su amigo: una práctica pesimista que, como tal, podría germinar en una cruel ética del

genocidio por compasión —una ética, por otro lado, que está y estuvo presente por doquier en el mundo donde el arte no ha aparecido bajo ciertas formas, concretamente, como religión y ciencia, como remedio curativo y protección contra ese hálito pestilente.

En relación con esta práctica pesimista, Sócrates no es sino el modelo arquetípico del optimista teórico, cuya creencia de que la naturaleza de las cosas puede ser descubierta le conduce a atribuir al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal, y al error, un mal inherente. Penetrar hasta el fondo de las cosas, separando el conocimiento verdadero de la apariencia y del error, le pareció al hombre socrático la única vocación genuinamente humana; y, de modo paralelo, desde Sócrates, este mecanismo de los conceptos, juicios y deducciones fue apreciado como la más alta de las actividades y el don más admirable de la naturaleza, superior a todas las restantes facultades. Hasta las más sublimes acciones morales, los arrebatos de compasión, de autosacrificio, heroísmo, así como esa calma chicha del alma, tan difícil por otra parte de conquistar, que el griego apolíneo llamaba *sophrosyne*,[172] todos estos fenómenos fueron reconducidos por Sócrates y los fieles seguidores de sus ideas al terreno actual de la dialéctica del saber y, en esa medida, definidos como susceptibles de ser enseñados. Para quien experimenta en su interior el placer que procura el conocimiento socrático y lo siente en sus tentativas de abarcar, mediante círculos cada vez más amplios, todo el mundo de las apariencias, no podrá existir en adelante aguijón más poderoso para espolearlo a vivir que el deseo de completar esa conquista y de tejer de modo más firme las impenetrables mallas de la mencionada red. A ese temple afín, el Sócrates platónico se le aparecerá entonces como el maestro de una forma de «serenidad griega» y felicidad existencial totalmente nueva, una forma que busca su desahogo en acciones que la mayoría de las veces se encuentran en las influencias mayéuticas y educativas sobre jóvenes nobles, cuyo objeto es crear las condiciones definitivas del genio.

Mas ahora es el momento en el que la ciencia, aguijoneada por el poder de su ilusión, se precipita sin freno hasta sus límites; contra ellos se estrella el optimismo escondido en la esencia de la lógica. Pues el radio del círculo de la ciencia está compuesto de infinitos

[172] La *sophrosyne* representaba entre los griegos el ideal de moderación de las pasiones y apetitos.

puntos, de manera que mientras no tengamos forma de concebir cómo este círculo podría ser medido por completo, el hombre noble y mejor dotado no puede menos de toparse, hacia el ecuador de su existencia, con tales puntos limítrofes del radio, quedando absorto ante lo inexplicable. Cuando él aquí, para horror suyo, observa cómo la lógica se enrolla sobre sí misma en estos límites y termina mordiendo su propia cola, irrumpe una nueva forma de conocimiento, el *conocimiento trágico*, el cual, para ser soportado, precisa del arte como protección y fármaco.

Si ahora, fortalecidos y reconfortados los ojos ante la visión de los griegos, orientamos la mirada hacia las esferas superiores de ese mundo que nos rodea con su luz, descubriremos cómo esa avidez insaciable y optimista de conocimiento, encarnada de manera modélica en Sócrates, se transforma en resignación trágica y necesidad artística, mientras que, en sus niveles inferiores, esta misma avidez debe revelarse necesariamente hostil al arte y aborrecer, de modo especial, el arte trágico y dionisiaco. La mejor ilustración de esto la brinda el combate socrático con la tragedia esquílea. Es ahora, excitado nuestro ánimo, cuando llamamos a las puertas del presente y del futuro: ¿terminará esa «transformación» conduciendo a configuraciones siempre nuevas del genio y, concretamente, del *Sócrates cultivador de la música*?[173] La red del arte extendida sobre la existencia, ¿será tejida con un hilo cada vez más firme y delicado bajo la égida de la religión o de la ciencia o está destinada a ser desgarrada en jirones bajo ese bárbaro y febril torbellino al que ahora se llama «el presente»? Inquietos, mas no desconsolados, nos mantenemos al margen durante un instante en cuanto hombres contemplativos con derecho a ser testigos de esas prodigiosas luchas y transiciones. ¡Ah! ¡El encanto de estas luchas reside en que, quien las observa, también está obligado a intervenir en ellas!

[173] Para completar este tema, *cf.* VII, 6 [11], donde Nietzsche se pregunta «cómo puede Sócrates cultivar la música»; 7 [131]: «Shakespeare es el poeta del cumplimiento; él completa a Sófocles, él es el *Sócrates cultivador de la música*». Nietzsche, pese a todo lo dicho, no descarta la posibilidad de un Sócrates que sea máscara de Dioniso: «[...] Si miramos con más atención a los representantes míticos de lo helénico, no podemos por menos de evocar las figuras más grandes en la de Sócrates. Él es a la vez Prometeo y Edipo, pero el Prometeo antes de su robo del fuego, y el Edipo antes de resolver el enigma de la esfinge. A través de él se inaugura una nueva imagen de estos dos representantes que se extiende como una sombra infinita [...]» (VII, 8 [19]).

16

Con el mencionado ejemplo histórico hemos tratado de elucidar que del mismo modo que la tragedia no puede nacer más que del genio de la música, ha de perecer inevitablemente cuando éste desaparece. Pero para matizar la singularidad de una afirmación semejante y mostrar al mismo tiempo el origen de este conocimiento nuestro, es preciso que lancemos ahora una mirada despejada a los fenómenos análogos que acontecen en el presente; es necesario que tomemos partido en estas luchas, las cuales, como acabo de decir, se libran entre el insaciable conocimiento optimista y la necesidad trágica de arte en las más altas esferas de nuestro mundo contemporáneo. Voy a pasar por alto aquí las otras tendencias hostiles que en todas las épocas trabajan contra el arte —de manera especial, contra la tragedia—, y que también en la actualidad están extendiendo a su alrededor su influencia de manera tan triunfante que, por citar un ejemplo, de todas las artes teatrales, sólo son la farsa y el ballet los géneros cuyo florecimiento parece en cierto modo exuberante, aunque tal vez desprendiendo un aroma no agradable para todos. Voy a hablar aquí sólo del *adversario más ilustre* de la concepción trágica del mundo, y con estas palabras me estoy refiriendo a esa ciencia que, con el ancestro Sócrates a la cabeza, rezuma optimismo hasta la médula. Después de esto, habrá que llamar por su nombre a esos poderes que me parecen albergar *un renacimiento de la tragedia*... ¡amén de algunas otras felices esperanzas para el ser alemán!

Antes de abalanzarnos en medio de esas luchas, protejámonos bajo la armadura de nuestros conocimientos conquistados hasta la fecha. A diferencia de todos aquellos que se empeñan en derivar las artes de un único principio, necesario substrato vital de toda obra de arte, fijo mi mirada en esas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y las reconozco como elocuentes representantes vivos de *dos* mundos distintos de arte, distintos tanto en su más honda esencia como en sus últimas metas. Mientras que bajo el grito de júbilo de Dioniso se rompen en pedazos los límites de la individuación y se desbroza el camino que conduce a las «Madres del Ser»,[174] al corazón

[174] Evidentemente, se trata de una alusión al famoso y misterioso pasaje del *Fausto* de Goethe (segundo acto, vss. 6173 y sigs.), pero no podemos olvidar tampoco la importante obra de un «extravagante» colega de Nietzsche en Basilea:

más íntimo de las cosas, Apolo se erige ante mí como el genio transfigurador del *principium individuationis*, sólo merced al cual se logra en verdad la redención en la apariencia. De esta enorme contraposición que se abre, cuan herida sin restañar, entre el arte plástico (en cuanto apolíneo) y la música (en cuanto arte dionisiaco) sólo ha tomado nota un gran pensador, y lo ha hecho hasta el punto de conferir a la música el privilegio de una naturaleza y origen distintos de todas las demás artes, habida cuenta de que ella no es, como éstas, una copia de la apariencia, sino una copia directa de la voluntad como tal, de tal modo que representa *lo metafísico respecto a todo lo que es físico en el mundo*, la cosa-en-sí respecto a todas las apariencias (*cf.* Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación,* I, pág. 310).

Apoyándose en este conocimiento, el más importante para la disciplina estética —más aún: gracias al cual la estética ha comenzado a ser tomada en serio—, ha podido Richard Wagner rubricar el valor de su eterna verdad al aseverar, en su obra dedicada a Beethoven, que la música ha de ser ponderada a la luz de principios estéticos muy diferentes del resto de todas las artes plásticas y, en líneas generales, al margen de la categoría de belleza:[175] una posición ésta mantenida a despecho de una estética errada que, siguiendo el ejemplo de un arte desviado y degenerado, se ha acostumbrado a exigir a la música, partiendo de ese concepto de belleza válido para el mundo plástico, un efecto similar al exigido a las obras figurativas, esto es, el estímulo de *sentir placer por las formas bellas*. Una vez que llegué a conocer esa enorme contraposición, sentí la imperiosa necesidad de aproximarme a la esencia de la tragedia griega y, con ella, a la revelación más honda del genio helénico; sólo entonces, y muy por encima de la palabrería de nuestra estética al uso, me creí capaz de encontrar la fórmula mágica susceptible de invocar y encarnar el problema primordial de la tragedia ante mi espíritu: tan extraña y singular fue entonces mi visión del helenismo que no pude por menos de imaginarme que, en lo concerniente a los asuntos primordiales, toda la ciencia de nuestros helenistas clásicos, con todos sus jactanciosos gestos, sólo había sabido deleitarse hasta la fecha con juegos de sombras y fruslerías.

Quizá podríamos abordar ese problema primordial planteándonos esta pregunta: ¿qué efecto estético se suscita cuando esos poderes

Johann Jakob Bachofen (1815-1887) y su *Matriarcado* (*Das Mutterrecht*, 1861), donde ya se utilizaban conceptos y argumentos utilizados en TRA.

[175] Una idea, como es sabido, schopenhaueriana en el fondo.

artísticos de lo apolíneo y de lo dionisiaco, separados entre sí, se imbrican activamente? O dicho brevemente: ¿cuál es la relación de la música con la imagen y el concepto? Schopenhauer, alabado en este punto concreto por Richard Wagner a causa de la insuperable claridad y lucidez de su exposición, se expresa sobre este tema en un pasaje que reproduzco aquí pese a su gran extensión (*cf. El mundo como voluntad y representación*, I, pág. 309):[176]

> Conforme a todo lo expuesto, podemos considerar el mundo fenoménico, o naturaleza, y la música como dos manifestaciones distintas de una misma cosa, que es, por tanto, la única mediación de la analogía entre ambas, la cual exige asimismo un conocimiento adecuado. Según esto, la música, cuando se observa como una expresión del mundo, es un lenguaje extremadamente universal que se comporta respecto a la universalidad de los conceptos como éstos respecto a las cosas particulares. Sin embargo, su universalidad no es en absoluto la universalidad vacía de la abstracción, sino de orden totalmente distinto, de una precisión y claridad absolutas. En este sentido es como las figuras geométricas y los números, que, como formas universales de todos los objetos posibles de la experiencia y fórmulas *a priori* aplicables a todos ellos, no son categorías abstractas, sino, antes bien, intuitivas y perfectamente definidas. Todos los posibles anhelos, estímulos y manifestaciones de la voluntad, todo lo que ocurre en el interior humano y que la racionalidad arroja a un amplio y negativo concepto llamado «sentimiento», todo ello puede expresarse a través de infinitas formas posibles de melodía, pero siempre bajo la mera forma de la universalidad, en ausencia de material; siempre en cuanto cosa-en-sí, no en cuanto fenómeno, como si fuera, por así decirlo, el alma íntima del fenómeno sin cuerpo. Esta relación íntima existente entre la música y la verdadera esencia de todas las cosas nos explica también por qué cuando ante alguna escena, acción, acontecimiento o circunstancia suena una música apropiada, esta música parece revelarnos el sentido más profundo de los mismos y aparece como el más exacto y clarificador de los comentarios; asimismo, gracias a esta misma relación comprendemos por qué el que se abandona por completo a la impresión de una sinfonía ve desfilar ante sí todos los posibles acontecimientos de su vida y del mundo, aunque, mientras reflexiona, es incapaz de aducir ninguna similitud entre ese juego tonal y las

[176] Libro III, 52 de WWV.

cosas que le hacían imaginar. Pues, como hemos dicho ya, la música es distinta de todas las demás artes en cuanto ella no es la reproducción del fenómeno o, más correctamente, de la adecuada objetivación de la voluntad, sino la reproducción inmediata de la voluntad misma y, por tanto, representa lo metafísico de todo lo físico del mundo, la cosa en sí de todo fenómeno. Según esto se podría llamar al mundo tanto música encarnada como voluntad encarnada: de ahí se comprende por qué la música dota directamente a todo cuadro, incluso a toda escena de la vida o del mundo real, un sentido tan intenso; y, a decir verdad, tanto más cuanto más análoga sea su melodía con el espíritu íntimo del fenómeno dado. He aquí la razón por la que una poesía puede adaptarse a una canción, una representación intuitiva a una pantomima, o ambas a la ópera. Estas imágenes aisladas de la vida humana, adaptadas al lenguaje universal de la música, no guardan con ella una relación de absoluta necesidad; sólo se relacionan arbitrariamente, a modo de ejemplo, con un concepto universal: estas imágenes representan con la precisión de la realidad lo que la música expresa en la universalidad de la mera forma. Pues las melodías, igual que los conceptos universales, son en cierta medida una abstracción de la realidad. Ésta concretamente, es decir el mundo de las cosas aisladas, aporta lo intuitivo, particular e individual, el caso particular tanto para la universalidad de los conceptos como para la universalidad de las melodías. Ambas universalidades, sin embargo, están en algún aspecto contrapuestas, habida cuenta de que los conceptos sólo abstraen formas a partir de la intuición, contienen, valga la expresión, la envoltura externa de las cosas y, por tanto, genuinas abstracciones; mientras que la música, en cambio, brinda el núcleo más íntimo preexistente a toda forma, el corazón de las cosas. Esta relación puede expresarse con bastante claridad en el lenguaje de los escolásticos, donde se decía lo siguiente: los conceptos son los *universalia post rem* [los universales posteriores a la cosa], pero la música ofrece los *universalia ante rem* [universales anteriores a la cosa], así como la realidad los *universalia in re* [universales en la cosa]. Ahora bien, como ya se ha dicho, el que en términos generales sea posible establecer una relación entre una composición musical y una representación intuitiva reside en que ambas no son más que expresiones totalmente diferentes de la misma esencia íntima del mundo. Cuando una relación de este tipo se manifiesta realmente en un caso concreto, el compositor ha sabido expresar los movimientos de la voluntad que constituyen el núcleo de un evento en el lenguaje universal de la música; entonces la melodía del *Lied*, la música operística resultan plenamente expresivas. Pero esta

> analogía descubierta por el compositor entre ambas debe tener su origen en el conocimiento inmediato de la esencia del mundo, inconsciente para su facultad racional, y no una imitación conscientemente premeditada y mediada por conceptos: de no ser así, la música no expresaría la esencia íntima del mundo, la misma voluntad, sino que sólo imitaría su fenómeno de manera insuficiente, como lo hace toda música realmente imitativa.

De esta suerte, siguiendo la doctrina de Schopenhauer, comprendemos que la música es el lenguaje inmediato de la voluntad; sentimos nuestra fantasía estimulada a dotar de forma o, cuando menos, a materializar en un ejemplo análogo, ese mundo de espíritus cuya voz nos habla y que, aunque invisible, está lleno de movimiento y de vida. Por otro lado, la imagen y el concepto acceden a una significación superior bajo la acción de una música realmente adecuada. Sobre la facultad artística de lo apolíneo el arte dionisiaco ejerce por tanto una doble influencia: de un lado, la música despierta la *visión analógica* de la universalidad dionisiaca; del otro, la música confiere a esta imagen analógica su *más alto significado*. De estos hechos, tan de suyo evidentes y accesibles incluso a la observación más superficial, deduzco la capacidad de la música de dar nacimiento *al mito*, esto es, al más importante de todos los símbolos, y más concretamente, al mito trágico, al mito que expresa mediante símbolos el conocimiento dionisiaco. Al hablar del poeta lírico, he mostrado cómo, en él, la música porfía en dar información sobre su esencia a través de imágenes apolíneas; si imaginamos entonces cómo la música, en el punto más álgido de su esfuerzo, también se ve instada a buscar una materialización análoga, habrá que admitir como posible que ella será capaz de encontrar también la expresión simbólica adecuada a su genuina sabiduría dionisiaca; ¿y en dónde habría que buscar esta expresión sino en la tragedia y, en general, en el concepto de lo *trágico*?

Honestamente hablando, no puede comprenderse en absoluto el fenómeno trágico si se parte de la noción de arte que se suele esgrimir, es decir, de la única categoría de la apariencia y la belleza; sólo partiendo del espíritu de la música cabe comprender que de la destrucción del individuo puede surgir la alegría. Pues sólo ante el espectáculo de la destrucción de ejemplos particulares se evidencia con toda nitidez el eterno fenómeno del arte dionisiaco, el cual pone de manifiesto la voluntad en toda su omnipotencia —detrás, por así

decirlo, del *principium individuationis*— y la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda destrucción. La alegría metafísica que invade al hombre trágico no es sino una traducción de la inconsciente e instintiva sabiduría trágica al lenguaje de la imagen: nos deleitamos en la destrucción del héroe, la más alta manifestación fenoménica de la voluntad, porque él no es, después de todo, más que mera apariencia, y porque la vida eterna de la voluntad ni siquiera es afectada por tal destrucción. Allí donde la tragedia proclama «Creemos en la vida eterna», la música es la idea inmediata de esta vida. Las artes plásticas persiguen un fin totalmente diferente: aquí Apolo se enseñorea sobre el sufrimiento del individuo con ayuda de la luminosa glorificación de la *eternidad de apariencia*; aquí la belleza obtiene la victoria frente al sufrimiento inherente a la vida; el dolor aparece en cierto sentido mentirosamente desdibujado de los rasgos de la naturaleza. En el arte dionisiaco y en su simbolismo trágico esta misma naturaleza nos habla con una voz verdadera, sin fingimientos: «¡Sed como soy yo!... ¡La madre primordial que no cesa de crear, que no cesa de obligar a existir, que no cesa de regocijarse con esta eterna metamorfosis de apariencias!».

17

También el arte dionisiaco quiere persuadirnos del sempiterno placer ligado a la existencia; mas no debemos buscar este placer en las apariencias, sino detrás de ellas. Hemos de reconocer que todo lo que nace debe estar preparado para arrostrar el doloroso ocaso; nos sentimos obligados a adentrarnos en los horrores de la existencia individual... y, no obstante, sin quedarnos de piedra: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del maremagno de las formas cambiantes. Por unos breves momentos nosotros somos en verdad el propio ser primordial, y sentimos su desatada avidez y placer por existir; la lucha, la tortura, la destrucción de las apariencias se nos revelan ahora como necesarias a tenor de la sobreabundancia de incontables formas de existencia que, pisando fuerte, se precipitan en la vida, a tenor de la exuberante fecundidad de la voluntad universal; somos hendidos por el furioso aguijón de estos tormentos en el preciso momento en el que nos hemos identificado, por así decirlo, con el inconmensurable y originario placer de existir y cuando barruntamos, merced al embelesamiento dionisiaco, el carácter

indestructible y eterno de este placer. A pesar del terror y la compasión, conocemos la dicha de sentirnos vivos, mas no como individuos, sino como lo *único* vivo, con cuyo placer fecundador nos fusionamos.

La génesis histórica de la tragedia griega nos revela ahora, con deslumbrante nitidez, cómo la obra de arte trágica de los griegos nació en realidad del genio de la música; creemos que con este pensamiento hemos hecho justicia por vez primera al sentido originario y no poco singular del coro. Pero del mismo modo debemos admitir que el significado del mito trágico, tal como aquí ha sido planteado, nunca fue un fenómeno transparente y conceptualmente claro para los poetas griegos, y mucho menos para sus filósofos. En cierta medida, los héroes trágicos son más superficiales en sus palabras que en sus acciones; el mito no encuentra de ningún modo una objetivación adecuada en el discurso. El encadenamiento de las escenas y la vivacidad de las imágenes revelan una sabiduría más honda que la que el propio poeta puede alcanzar con palabras y conceptos: un fenómeno parecido puede observarse en Shakespeare, cuyo *Hamlet*, por brindar un ejemplo, es más superficial cuando habla que cuando actúa, de modo que la ya mencionada lección de la obra no proviene de su lenguaje, sino de un hondo examen y de una reflexión general sobre el conjunto. Por lo que respecta a la tragedia griega, que en realidad no nos sale al encuentro más que bajo la forma del drama hablado, ya he apuntado, incluso, que esa discordancia entre el mito y la palabra podría fácilmente inducirnos a la tentación de juzgar infundadamente este fenómeno como banal e insignificante y, por tanto, atribuirle una influencia más superficial que la que debió tener según el testimonio de los antiguos. Pues, ¡qué fácilmente se olvida que lo que el artista de la palabra no logra alcanzar —la más alta espiritualización e idealización del mito—, era algo que podía conseguir en todo momento como músico creador! A decir verdad, estamos obligados a reconstruir por medios casi eruditos la suprema potencia del efecto musical para sentir algo de ese consuelo incomparable que debe ser el elemento genuino de toda verdadera tragedia. Incluso el supremo poder de esta música sólo lo habríamos sentido si fuésemos griegos; por el contrario, si se compara el desarrollo completo de la música griega con la que conocemos nosotros, la que nos resulta habitual e infinitamente más rica, sólo creemos estar escuchando el canto adolescente del genio musical, enfrascado en entonar tímidamente sus fuerzas. Si, como decían los sacerdotes egipcios, los griegos son los

eternos niños,[177] ¿qué serán éstos en el arte trágico sino niños que, ignorando qué sublime juguete tenían entre las manos, terminaron por romperlo?

Mientras que la pugna del espíritu de la música por manifestarse en imágenes y en mitos crece en intensidad desde los inicios de la lírica hasta la tragedia ática, se interrumpe bruscamente justo en el momento después de descollar con un desarrollo exuberante y desaparece, por así decirlo, de la superficie del arte helénico, la concepción dionisiaca del mundo, por su parte, nacida de esta pugna, sobrevive en los misterios y, en sus prodigiosas metamorfosis y degeneraciones, nunca cesa de arrastrar hacia sí a las naturalezas más graves. ¿Acaso ascenderá de sus profundidades místicas de nuevo en forma de arte?

La cuestión que nos ocupa aquí es saber si el poder opuesto, cuya acción opositora destruyó la tragedia, sigue teniendo suficiente fuerza para impedir por siempre el nuevo despertar artístico de la tragedia y de la concepción trágica del mundo. Si la vieja tragedia fue descarrilada por el impulso dialéctico orientado hacia el saber y el optimismo de la ciencia, cabría deducir de este hecho la existencia de un sempiterno combate librado entre la concepción *teórica* y la concepción *trágica del mundo*; asimismo, sólo después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta sus límites y, haciendo demostración de esos límites, se haya destruido su pretensión de reclamar validez universal, es legítimo abrigar esperanzas respecto a un renacimiento de la tragedia: como símbolo de esta forma cultural tendríamos al *Sócrates cultivador de la música* en el sentido anteriormente ya mentado. A la luz de este contraste, entiendo por «espíritu de la ciencia» esa creencia, encarnada por vez primera en la figura de Sócrates, de que los abismos de la naturaleza pueden ser escudriñados gracias a la universal fuerza terapéutica del saber.

Todo aquel que evoque las inmediatas consecuencias producidas por el apremiante y frenético espíritu de la ciencia, parará mientes en el hecho de que éste fue el causante de la aniquilación del *mito*, aniquilación a raíz de la cual se expulsó a la poesía de su terreno ideal natural, condenada desde entonces a vagar, apátrida, por el mundo. Si tenemos razón en atribuir a la música el poder de volver a engen-

[177] En el diálogo platónico *Timeo* (22b), Solón habla de su encuentro con un viejo sacerdote egipcio, quien es el que realiza este comentario.

drar el mito en su seno, también tendremos que buscar el rastro del espíritu de la ciencia allí donde éste se revela hostil a la fuerza mítico-creadora de la música. Esto es lo que sucede en el desarrollo del *moderno ditirambo ático*, cuya música ya no expresa la esencia íntima del mundo, la voluntad en cuanto tal, sino tan sólo reproduce la apariencia de manera sesgada bajo una imitación mediada por conceptos. De esta música profundamente degenerada se apartaban las naturalezas verdaderamente musicales con la misma repugnancia con la que lo hacían de las tendencias, mortales para el arte, auspiciadas por Sócrates. El instinto seguro y penetrante de Aristófanes acertó plenamente cuando, albergando un sentimiento de odio parecido, estableció la relación entre el propio Sócrates, la tragedia de Eurípides y la música de los representantes del nuevo ditirambo, sospechando que estos tres fenómenos no eran sino síntomas de una cultura degenerada. El contenido sacrílego del moderno ditirambo residía en que convertía la música en una falsificación imitativa de fenómenos, por ejemplo, una batalla o una tempestad en el mar, privándolos así por completo de toda fuerza mítico-creadora. Y es que si la música no busca nuestro deleite más que instándonos a descubrir analogías superficiales entre un proceso vital y un determinado suceso natural y, en cierta manera, buscando figuras rítmicas e idiosincrásicas sonoridades musicales, si nuestro intelecto ya se da por satisfecho con el conocimiento de estas analogías, caeremos en una disposición anímica incapaz por completo de ser sensible a lo mítico; pues el mito quiere ser sentido de modo perceptible como el ejemplo único de una universalidad y verdad que tienen la vista puesta en el infinito. En la música verdaderamente dionisiaca nos topamos con ese espejo universal de la voluntad del mundo: ese acontecimiento perceptible intuitivamente, cuya imagen despunta en este espejo, se amplifica ante nuestro sentimiento hasta constituir la reproducción de una verdad eterna. Por el contrario, este tipo de acontecimiento intuitivo queda de inmediato privado de todo carácter mítico a causa de la pintura sonora del nuevo ditirambo; aquí, la música se convierte en indigente reproducción de la apariencia, la cual, por esta razón, es infinitamente más pobre que la propia apariencia en cuanto tal; merced a esta indigencia, la música degrada todavía más para nuestro sentimiento la apariencia como tal, incluso hasta el extremo de que ahora, por ejemplo, una batalla imitada en términos musicales queda reducida a ruido de una marcha militar, de toques de corneta, etc., fruslerías sobre las que más se detiene precisamente nuestra imaginación. La pintura sonora es, por tanto, en todos los aspectos, la antítesis de la fuerza mítico-creadora de la verdadera música: mientras que ella empobrece a la apariencia más de lo que ella es, la música dionisiaca la enriquece y extiende su dimensión singular a imagen del mundo. El espíritu antidionisiaco logró una poderosa victoria cuando, durante el desarrollo del ditirambo moderno, consiguió que la música se enajenara de sí misma, reduciéndola al rango de esclava de la apariencia. Eurípides, definido necesariamente, en el sentido elevado del término, como una naturaleza por completo antimusical, es, por esta razón, un apasionado partidario de la nueva música ditirámbica, de la que utiliza, con pródiga rapacería, todos sus estilos y trucos de efecto.

Observamos, desde otro punto de vista, este mismo espíritu no dionisiaco hostil al mito en la creciente preponderancia que la *pintura de caracteres* y el refinamiento psicológico van adquiriendo en la tragedia a partir de Sófocles. Ya no se busca la ampliación del personaje hasta alcanzar el tipo eterno, sino más bien lo contrario: acentuando los rasgos accesorios y los matices artificiales, con la minuciosa precisión de todos los contornos, se trata de suscitar una impresión de individualidad, de tal modo que el espectador ya no reciba, en general, percepción alguna del mito, sino de la poderosa y fidedigna fuerza imitativa del artista. Aquí también constatamos la victoria de la apariencia sobre la universalidad, el placer experimentado en la disección cuasi anatómica del detalle concreto, aquí respiramos ya la atmósfera de un mundo teórico en el que el conocimiento científico prima sobre el reflejo artístico de una regla universal. Esta tendencia orientada hacia lo idiosincrásico progresa con celeridad. Donde Sófocles todavía sigue pintando personajes completos, sometiendo el mito bajo el yugo de un desarrollo refinado, Eurípides no dibuja ya más que personajes de rasgos muy marcados y de líneas definidas que saben expresarse a través de violentas pasiones; en la nueva comedia ática no hay más que máscaras con una *única* expresión, máscaras que no cesan de repetirse: viejos frívolos, alcahuetes estafados, esclavos ladinos... ¿Qué queda ahora del espíritu de la música, creador de mitos? Lo que queda de la música no es más que un medio de excitación o evocador, música para estimular los nervios embotados o consumidos, cuando no pintura sonora. En el primero de los casos, el añadido del texto apenas tiene importancia: ya en Eurípides, cuando sus héroes o el coro comienzan a cantar, todo se va al garete... ¡qué no harán entonces sus desvergonzados sucesores!

Sin embargo, donde más se pone de manifiesto el nuevo espíritu no dionisiaco es en los *desenlaces* de los nuevos dramas. En la vieja tragedia el espectador podía experimentar consuelo metafísico al final de la obra, un consuelo sin el cual sería imposible de explicar el placer experimentado en la tragedia. Quizá sea en obras como *Edipo en Colona* donde más puro vibraba el sonido reconciliador de ese otro mundo. Pero ahora que el genio del espíritu de la música abandona la tragedia, la tragedia, en sentido estricto, muere. ¿De qué otra fuente inspiradora se debería extraer ese consuelo metafísico? No es extraño que, ante esta situación, se buscase dar una solución terrenal a esta disonancia trágica; una vez que había sido martirizado suficientemente por el destino, el héroe terminaba cosechando con un vistoso matrimonio, y gracias a la intervención de los favores divinos, el merecido premio que se había ganado. El héroe se había convertido en un gladiador al que ocasionalmente se le regalaba la libertad después de ser bien vejado y cubierto de heridas. El *deus ex machina* había reemplazado al consuelo metafísico. No quiero decir con esto que la concepción trágica fuera entonces universal y absolutamente destruida por los embates del espíritu no dionisiaco; lo único que sabemos es que tuvo que huir del ámbito artístico y refugiarse en una suerte de mundo subterráneo, donde ella degeneraría en un culto secreto. Como consecuencia de ello, hasta por las regiones más remotas del ser helénico se extendió el hálito devastador de ese espíritu, revestido asimismo de la forma de «serenidad helénica» antes calificada como placer por la existencia senil y estéril; una serenidad esta que contrasta con la admirable «ingenuidad» de los griegos antiguos que, según sus rasgos ya perfilados, no es sino la flor de la cultura apolínea brotando de un sombrío abismo, la victoria que la voluntad helénica obtiene sobre el sufrimiento y la sabiduría del sufrimiento gracias al reflejo de su belleza mostrado en su espejo. La forma más noble de esa otra forma de «serenidad griega», la alejandrina, es la del *hombre teórico*: ella brinda los mismos signos distintivos que acabo de presentar como derivados del espíritu de lo no dionisiaco; a saber, el combate contra la sabiduría y el arte dionisiacos, su aspiración a disolver el mito, su sustitución del consuelo metafísico por una armonía terrenal, incluso por un *deus ex machina* que no es sino el dios de las máquinas y los crisoles, en otras palabras, las fuerzas de las energías naturales descubiertas y aplicadas al servicio del egoísmo más desenfrenado... fuerzas que llegan al extremo de creer, gracias a una vida conducida por la ciencia, que no sólo son capaces de corregir el mundo por medio del saber, sino también de confinar al hombre individual dentro del más asfixiante círculo de problemas solubles, un círculo desde el cual este hombre pueda decir a la vida: «Te quiero, vale la pena conocerte».

18

Es un fenómeno eterno: la voluntad, insaciable, siempre encuentra un medio para retener a sus criaturas en la vida y obligarlas a seguir viviendo extendiendo una ilusión sobre las cosas. Las cadenas de éste son el placer socrático del conocimiento y la ilusión de poder curar, gracias al mismo, esa herida eterna que es la existencia; aquél se ha enredado en el seductor velo de belleza del arte que flota ante sus ojos; ese otro, a su vez, ha caído atrapado por ese consuelo metafísico que asegura que bajo el torbellino de las apariencias la vida sigue su marcha indestructible... por no hablar de las ilusiones más comunes y todavía más poderosas que la voluntad tiene preparadas en todo momento. Estos tres grados de ilusión mencionados sólo están reservados por lo general a las naturalezas más nobles y mejor pertrechadas, aquellas que sienten con frecuencia la carga y el peso de la existencia con hondo desagrado y que en esa medida han de recurrir a medios estimulantes escogidos para olvidar esta sensación de displacer. Puede afirmarse que todo lo que entendemos por cultura no es sino un compuesto de estos medios estimulantes. De este modo, a tenor de la dosis de la mezcla, obtendremos una cultura preferentemente *socrática*, *artística* o *trágica*; a la luz de estas premisas, en el caso de que se quieran invocar ejemplos históricos, se obtendrá o bien una cultura alejandrina, o bien una cultura helénica o bien una cultura budista.

Todo nuestro mundo moderno está cautivo en la red de la cultura alejandrina y no conoce otro ideal que el del *hombre teórico*, armado con las fuerzas cognoscitivas más poderosas y trabajador al servicio de la ciencia. Sócrates es el arquetipo y el padre fundador de este modelo. Todos nuestros métodos educativos se orientan en función de este ideal a la vez que hunden sus raíces en él. Cualquier otro modo de vivir ha de conquistar, invirtiendo no poco esfuerzo, no sólo el derecho de acceder a la categoría de fin, sino también simplemente el de ser tolerado. En un sentido casi terrorífico, durante mucho

tiempo sólo hemos encontrado al hombre culto bajo la figura del erudito. El desarrollo de nuestras propias artes creativas tiene como punto de partida imitaciones eruditas; incluso en la rima, principal recurso formal, seguimos reconociendo la génesis de nuestra forma poética a partir de experimentos artificiales realizados sobre un lenguaje no familiar, propiamente erudito. ¡Cuán incomprensible sería el tipo humano del *Fausto*, ese epítome del hombre de cultura moderno apegado al entendimiento, a los ojos del griego genuino! ¡Ese mismo Fausto que, espoleado por el impulso de saber, se entrega a la magia y al diablo, se abalanza sobre todas las Facultades del saber sin que ninguna le satisfaga! ¡Ese Fausto, al que basta comparar con Sócrates, para reconocer que el hombre moderno comienza a barruntar los límites de esa fiebre socrática de conocimiento, y que, en medio de la inmensidad desértica de los mares del saber, no ansía más que llegar a una costa!... El día en el que Goethe, haciendo referencia a Napoleón, declaró a Eckermann: «Sí, mi buen amigo, también existe una productividad en las acciones», estaba recordando con un encanto no exento de ingenuidad que el tipo no teórico es un hecho increíble y desconcertante para los hombres modernos, de tal suerte que se necesita volver a evocar la sabiduría de todo un Goethe para comprender, por no decir perdonar, una forma de existencia para nosotros tan insólita.[178]

¡No nos ocultemos lo que se oculta en el seno de la cultura socrática! ¡Esa ilusión sin límites del optimismo! No nos arredremos ahora si los frutos de este optimismo se pudren; si la sociedad, acedada por esta cultura hasta el punto de penetrar en sus capas más bajas, paulatinamente tiembla bajo esta abundancia de hervores y apetitos; si la creencia en la felicidad terrenal de todos, si la creencia en una posible cultura universal para todos poco a poco se transforma en la amenazadora reivindicación de una felicidad terrena alejandrina, en la invocación de un *deus ex machina* euripídeo. Debe, además, repararse en el siguiente hecho: pese a que la cultura alejandrina precisa de una clase esclavizada para poder seguir existiendo a largo plazo, rechaza, a la luz de su concepción optimista de la existencia, la existencia necesaria de dicha clase; de ahí que, cuando el efecto de palabras tan bonitas y seductoras como «dignidad del hombre» y «dignidad del trabajo» quede agotado, nuestra cultura se encamine hacia una situación espantosa de destrucción. No hay nada más temible que una clase esclavizada y sumida en la barbarie que ha aprendido a considerar su existencia en términos de injusticia y se dispone a tomar venganza no sólo en su nombre, sino en el de las generaciones venideras. A la vista de estos amenazadores embates, ¿quién es el que se atreve a apelar ahora a nuestras pálidas y fatigadas religiones, degeneradas hasta la médula y convertidas en religiones eruditas? ¿Quién las puede ya invocar, una vez que el mito, esa condición necesaria de toda religión, languidece por doquier al ser conquistado su terreno por ese espíritu optimista hace poco definido como el germen destructor de nuestra sociedad?

La desgracia que dormita en el seno de la cultura teórica poco a poco empieza a angustiar al hombre moderno; éste, desazonado, a fin de evitar el peligro, aunque sin creer en realidad mucho en él, trata de recurrir a medios sacados del tesoro de su experiencia y empieza a sospechar las consecuencias de sus propias acciones. Mientras tanto, ciertas naturalezas superiores, inclinadas a afrontar problemas universales con increíble sensatez, han sido capaces de utilizar el mismísimo armamento de la ciencia con la intención de mostrar sus límites y los condicionantes de su conocimiento y así, de paso, impugnar de manera decisiva la arrogación de la ciencia de poseer una validez universal y unos fines universales. Gracias a esta demostración se ha reconocido por vez primera como una ilusoria presunción creer que, de la mano de la casualidad, podemos penetrar en la esencia más íntima de las cosas. La enorme valentía y sabiduría de *Kant* y *Schopenhauer* reside en haber conseguido la más difícil de las victorias: la victoria sobre el optimismo oculto subyacente en la esencia de la lógica, y que constituye a su vez el fundamento oculto de nuestra cultura. Mientras este optimismo, apoyado en las, según él, incuestionables *aeternae veritates* [verdades eternas], creía en la posibilidad de conocer y arrojar luz sobre todos los enigmas del universo, así como de considerar el espacio, el tiempo y la casualidad como leyes incondicionales de validez universal, Kant puso de manifiesto cómo

[178] Se trata de la conversación con Eckermann fechada el 11 de marzo de 1828: «Napoleón era uno de los hombres más productivos que han vivido en el mundo. Sí amigo mío, no es menester escribir poesías ni dramas para ser productivo; hay también una productividad de la acción que, en algunos casos, es más elevada todavía que la otra» («Conversaciones con Eckermann» en J. W. Goethe: *Obras completas* [trad. de Cansinos Assens], Madrid, Aguilar, 1968, pág. 1361). Nietzsche consideraba las *Conversaciones* nada menos que «el mejor libro alemán que existe» (CS (HH), § 109). *Cf.* CI, «Incursiones de un intempestivo», § 49, donde se considera al «clásico» Goethe como la máxima expresión de Dioniso y vuelve a subrayar la relación de Goethe con Napoleón, «ese ens realissimum».

estas leyes en realidad no servían más que para elevar la mera apariencia, la obra de Maya, al rango de realidad única y superior, para poner esta apariencia en lugar de la auténtica e íntima esencia de las cosas, e imposibilitar de este modo por completo el conocimiento real de esta esencia, esto es, por seguir las palabras de Schopenhauer, para adormecer aún más profundamente al soñador (*El mundo como voluntad y representación*, I, pág. 498). Con este conocimiento se introduce una cultura que yo, no sin osadía, llamaría trágica: una cultura cuyo signo más distintivo se cifra en la sustitución, como meta suprema, de la ciencia por una sabiduría que, sin caer engañada por las seductoras desviaciones de las ciencias, dirija una mirada imperturbable a la imagen total del mundo y, presenciando esta visión, trate de abrazar, mediante un sentimiento compasivo de amor, el dolor eterno reconociéndolo como suyo. Imaginémonos una generación que crece con esa mirada impávida, con ese ímpetu heroico encaminado a lo monstruoso; imaginémonos el osado paso adelante de estos matadores de dragones,[179] el orgulloso arrojo con el que vuelven las espaldas a las pusilánimes enseñanzas del optimismo, a fin de «vivir total y plenamente resueltos»... ¿No será necesario que el hombre trágico de esta cultura, en virtud de su propia educación para la seriedad y el horror, desee un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico, la tragedia, cual Helena de turno, y así proclamar con Fausto:

> ¿Acaso es que no debo yo, con vehemente violencia, traer a la vida esa forma única entre todas?[180]

Una vez que la cultura socrática ha sido sacudida desde dos frentes a la vez y apenas es capaz de sostener en sus temblorosas manos el cetro de su infalibilidad, bien por el miedo a arrostrar las consecuencias de sus propias acciones —que ahora empieza a sospechar—, bien porque ella misma no está ya muy convencida de su antigua e ingenua confianza en la validez eterna de su fundamento, no deja de ser triste contemplar el espectáculo de cómo el baile de su pensamiento se abalanza impacientemente hacia figuras nuevas para abrazarlas, y luego, espantado, cual Mefistófeles con las seductoras lamias, dejarlas a un lado.[181] He aquí, en efecto, el signo distintivo de esa «fractura» que todo el mundo suele considerar como la desgracia primordial de la cultura moderna: asustado e insatisfecho ante la visión de estas consecuencias, el hombre teórico no se atreve ya a aventurarse en esa terrible corriente glaciar que es la existencia: angustiado, corre de arriba abajo por la orilla; hasta tal punto mimado por la concepción optimista, no quiere poseer nada en su totalidad, porque la totalidad también significa abarcar la crueldad natural de las cosas. Siente, además, que una cultura erigida sobre la base del principio de la ciencia no tiene más remedio que desmoronarse cuando comienza a *carecer de toda lógica* o, por decirlo de otro modo, cuando comienza a retroceder ante sus propias consecuencias. Nuestro arte pone de manifiesto esta situación universal de indigencia: es inútil imitar o apoyarse en todos los grandes períodos artísticos o en todas las grandes naturalezas creativas; es inútil que, en busca de consuelo, el hombre moderno trate de reunir a su alrededor toda la «Literatura Universal»,[182] o se rodee de todos los estilos y artistas de todos los tiempos con la intención de dotarles, cual Adán ante los animales, de un nombre. Pues no dejará de ser una criatura eternamente hambrienta, un «crítico» amargado e impotente, ese hombre alejandrino, que, siendo en el fondo bibliotecario y corrector de pruebas, pierde míseramente la visión[183] a causa del polvo de los libros y las erratas de imprenta.

19

No hay definición más penetrante del contenido esencial de esta cultura socrática que la de *cultura operística*,[184] pues ha sido en este ámbito

[179] *Vid.* nota 6.

[180] *Vid.* § 7 del «Ensayo de autocrítica», donde aparece la retractación de Nietzsche al respecto.

[181] Las lamias son criaturas femeninas demoníacas y tentadoras que habitan en el desierto. Dice Mefistófeles: «Bien se sabe que no se puede obtener nada bueno de esas que llevan el corsé ceñido al cuerpo y las caras maquilladas. No tienen nada sano que ofrecernos, por donde quiera que se las agarre, sus miembros se descomponen. Ya se sabe, se ve, y aunque pueda palparlo con las manos, uno baila el son que esas putas nos tocan» (Goethe, *Fausto*, II, 7697-7810).

[182] Nietzsche se enfrenta al importante concepto acuñado por Goethe (*cf.* conversación con Eckermann del 31 de enero de 1827, *op. cit.*, pág. 1144).

[183] Clara alusión a la filología académica. La figura del filólogo académico «topo», «ciego» y «senil» aparece no pocas veces en la correspondencia de la época.

[184] «*Comprender totalmente* la ópera significa comprender el espíritu moderno», se dice en KSA, VII, 9 [109]. En realidad, este capítulo no hace sino adaptar

hombre primitivo; la ópera como la recuperada patria de esa buena criatura idílica o heroica que en todas sus acciones sigue al mismo tiempo un impulso artístico natural, alguien que, siempre que tiene que decir algo, canta al menos un poco, y que, de repente, sintiendo la más mínima emoción, irrumpe a cantar a plena voz. Poco nos importa saber ahora que los humanistas de la época invocaban esa imagen recientemente creada del artista paradisíaco a fin de oponerse a la vieja visión eclesiástica del hombre intrínsecamente corrupto y predestinado al mal; bajo este punto de vista, hay que comprender el fenómeno de la ópera como el dogma opuesto de la criatura buena. (Lo cual también significa, empero, que se había descubierto un medio de consuelo contra ese pesimismo al que, a la vista de la cruel inseguridad de cualquier circunstancia, se veían abocados con mayor virulencia precisamente los espíritus más serios de esa época.) Nos basta con reconocer que el genuino encanto —y, en esa medida, la génesis de esta nueva forma artística— reside en que satisface por completo una necesidad no estética, la glorificación optimista del hombre como tal, esa concepción del hombre primitivo como un ser natural bueno y artísticamente dotado. Un principio fundamental de la ópera que poco a poco se ha transformado en una peligrosa y terrible *reivindicación* a la que ya no podemos hacer oídos sordos en vista de la presencia de los movimientos socialistas actuales. El «buen salvaje» reclama sus derechos: ¡Qué perspectivas tan paradisíacas![188]

He de añadir a lo aquí dicho aún otra confirmación de mi punto de vista según el cual la ópera se asienta sobre los mismos principios que nuestra cultura alejandrina. La ópera nace en el seno del hombre teórico, del crítico aficionado, no del artista: uno de los fenómenos más desconcertantes de la historia de las artes. Fue una demanda de oyentes en verdad no muy avezados musicalmente hablando la que reclamaba que debían entenderse sobre todo las palabras. No cabía esperar aquí, pues, ningún renacimiento del arte tonal, salvo el que pudiera ser descubierto a partir de alguna forma de cantar en la que las palabras del texto imperasen sobre el contrapunto cual amo sobre sirviente. De ahí su estimación de que las palabras eran más nobles que el sistema armónico que las acompañaba... en la misma medida en que el alma es más noble que el cuerpo. Con la grosería antimusical

[188] *Vid.* introducción sobre Rousseau en cuanto a lo dicho.

de estas teorías profanas se introdujo, en los albores de la ópera, la conexión entre música, imagen y palabra; al socaire de esta nueva sensibilidad estética surgieron los primeros experimentos en los círculos aristocráticos de diletantes que apadrinaban bajo su mecenazgo a cantantes y creadores. Al ser, esencialmente, un hombre antiartístico, el hombre artísticamente impotente se estaba creando un tipo de arte adecuado a sus necesidades. Apenas barruntando la hondura dionisiaca propia de la música, éste transforma el deleite musical en la apasionada aunque inteligible retórica sonora y textual del *stilo rapppresentativo*, así como en un voluptuoso aprecio de la virtuosidad del canto; privado de la posibilidad de acceder a una visión, obliga a los tramoyistas y a los decoradores a rendirle pleitesía; incapaz de concebir la esencia genuina del artista, invoca mágicamente a un «hombre primitivo artista» de acorde con su gusto para que se presente ante él, es decir, al hombre que, cuando se apasiona, canta y habla en verso. Sueña con regresar a un tiempo en el que la pasión basta para crear canciones y poemas: ¡como si sólo el afecto alguna vez hubiera podido crear algo de valor artístico! La ópera presupone una falsa creencia acerca del proceso artístico, requiere, en efecto, la creencia idílica de que todo hombre sensible es, como tal, un artista. En el marco de esta creencia la ópera es la expresión de un diletantismo en el arte que dicta sus leyes desde el sereno optimismo del hombre teórico.

Si deseáramos sintetizar en un único concepto las dos ideas dominantes anteriormente descritas al hilo del nacimiento de la ópera, no tendríamos más remedio que hablar de una *tendencia idílica inherente a la ópera*, por lo que tendríamos que valernos aquí estrictamente de lo que Schiller argumenta y expresa en relación con este fenómeno. Schiller sostiene que la naturaleza y el ideal pueden ser objetos que pueden bien entristecernos —cuando la primera es representada como una pérdida, y el segundo como un fenómeno inaccesible—, o bien suscitar alegría, siempre y cuando ambos sean representados como fenómenos realmente efectivos. Mientras de la primera actitud surge la elegía en el sentido estricto del término, de la segunda, el idilio en su sentido más amplio. En este punto, se hace urgente llamar la atención sobre la existencia de un rasgo común a estas dos ideas acerca de la génesis de la ópera: en ambas el ideal no se considera como un fenómeno inaccesible, ni el estado de naturaleza como algo perdido. La ópera descansa, al contrario, sobre el sentimiento de que existió una vez un tiempo primitivo en el que el hombre habitaba el

corazón de la naturaleza, un estado donde se cumplía el ideal adánico de una humanidad buena y artista: todos nosotros procederíamos de esta humanidad perfecta de la que, por si fuera poco, aún seríamos su fiel trasunto —de ahí que, para volver a reconocernos en este hombre primitivo, sólo necesitásemos desprendernos de algo: renunciar voluntariamente a esa erudición superflua tan característica de una cultura sobresaturada. Por medio de su imitación operística de la tragedia griega, el hombre culto del Renacimiento[189] se dejó conducir hacia una armonía de este tipo entre los sonidos de la naturaleza y el ideal, a una realidad idílica; él se sirvió de esta tragedia como Dante de Virgilio: con la intención de ser guiado hasta las puertas del paraíso; una vez conseguido esto, proseguirá en solitario su camino y pasará de imitar la suprema forma de arte griega a «restituir todas las cosas», y recrear ese originario mundo artístico del ser humano. ¡Qué confiada ingenuidad la de estas osadas aspiraciones en el seno de la cultura teórica! ¡Sólo cabría explicarlas desde el trasfondo de una creencia consoladora, la que sostiene que «el hombre en sí» no es sino el héroe de la ópera eternamente virtuoso, el pastor que canta y toca la flauta eternamente, el hombre, en fin, que siempre termina por reencontrarse consigo mismo —siempre y cuando, claro está, que en algún que otro momento se haya perdido de verdad; fruto único todo esto de un optimismo que asciende de las profundidades de la concepción socrática del mundo a modo de una columna de humo seductoramente dulzona.

Entre los rasgos de la ópera no se encuentra en absoluto, por tanto, ese dolor elegíaco suscitado por una pérdida irreparable, sino, antes bien, la serenidad del sempiterno reencuentro, el cómodo deleite en una realidad idílica que uno cuando menos puede imaginarse como efectiva en cualquier momento; quizás aquí alguien pueda alguna vez sospechar que esta supuesta realidad no es más que un pueril y fantasioso jugueteo, una situación que a cualquier hombre capacitado para compararla con la terrible seriedad de la naturaleza verdadera y con las escenas originarias de los albores de la humanidad le obligaría a clamar, asqueado: ¡abajo con estas fantasmagorías! Sin embargo, caeríamos presos del engaño si creyésemos poder librarnos de esta naturaleza juguetona de la ópera, como si fuera un fantasma, con un simple aunque poderoso grito. Aquel que quiera destruir la ópera, también

[189] *Vid.* introducción sobre el Renacimiento en cuanto a lo dicho.

tiene que librar un duro combate contra esa serenidad alejandrina que tan ingenuamente se expresa acerca de su idea predilecta, es más, cuya auténtica forma artística es ella misma. Pues, ¿qué puede esperar el arte mismo de los efectos producidos por una forma artística cuyos orígenes, a grandes rasgos, son extraños al ámbito artístico y que, más aún, siendo tránsfuga de una esfera seudomoral, se ha introducido fraudulentamente en el dominio artístico, incapaz de disimular salvo de vez en cuando su nacimiento híbrido? ¿De qué savias se alimenta este organismo parasitario de la ópera, si no es de las savias del arte genuino? ¿No hay que suponer que, bajo sus idílicas seducciones, bajo sus lisonjeras artes alejandrinas, la misión más elevada y, por decirlo así, más importante del arte —liberar los ojos de mirar a la crueldad de las tinieblas y salvar al sujeto de las convulsiones de la voluntad por medio del bálsamo curativo de la apariencia— llegará a degenerar hasta convertirse en una frívola tendencia a la distracción? A la vista de tal mezcolanza de estilos, como ya se pudo comprobar bajo el carácter del *stilo rappresentativo*, ¿qué será de las sempiternas verdades de lo dionisiaco y de lo apolíneo, cuando la música se considere como la sierva y el libreto el amo?, ¿cuando la música se compare con el cuerpo y la palabra con el alma?, ¿cuando, en el mejor de los casos, el fin supremo —de modo análogo a como ocurrió antaño en el caso del ditirambo ático nuevo—, se dirija hacia una pintura musical puramente descriptiva?, ¿cuando la música quede completamente enajenada de su auténtica dignidad, a saber, la de ser espejo dionisiaco del mundo,[190] de tal modo que, esclava de la apa-

[190] La idea órfica de Dioniso como «espejo del mundo», en ocasiones utilizada por Nietzsche, aunque insuficientemente, según algunos hermeneutas autorizados como G. Colli, expresaría la intención de cuestionar la oposición transcendencia-inmanencia. En una nota titulada «El otro Dioniso», Colli escribe: «El símbolo del espejo, atribuido por la tradición órfica a Dioniso, dota al dios de un significado metafísico que Nietzsche no acertó a desentrañar. Mirándose al espejo, el dios ve el mundo como su propia imagen. El mundo, pues, es una visión, su naturaleza es sólo conocimiento. La relación entre Dioniso y el mundo es la relación entre la vida divina, indecible, y su reflejo. Este último no ofrece la reproducción de un rostro, sino la infinita multiplicidad de las criaturas y de los cuerpos celestes, el descomunal sucederse de figuras y de colores: todo eso está rebajado a apariencia, a imagen sobre un espejo. El dios no crea el mundo: el mundo es el propio dios como apariencia [...] El símbolo órfico ridiculiza la antítesis occidental entre inmanencia y trascendencia, sobre la que los filósofos han hecho correr tanta tinta. No hay dos cosas, respecto a las cuales haya que averiguar si están separadas o unidas, sino que hay sólo una cosa, el dios, del cual nosotros somos la alucinación» (*Después de Nietzsche*, Barcelona, Anagrama, 1978, pág. 149).

riencia, no tenga más remedio que imitar las modalidades formales de ésta y despertar un tipo de placer exterior a partir del juego de las formas y las proporciones? Un examen atento muestra que esta influencia nefasta de la ópera sobre la música coincide exactamente con el desarrollo general de la música moderna. El optimismo latente en la génesis de la ópera y en la esencia de la cultura que ella representa ha conseguido, con una celeridad preocupante, privar a la música de su misión dionisiaca universal imprimiéndole el carácter de un mero divertimento, de un juego formal: una transformación que tal vez sólo es comparable con la metamorfosis del hombre esquileo en el hombre de la serenidad alejandrina.

Ahora bien, una vez que se ha llamado la atención con buenas razones sobre la conexión entre la desaparición del espíritu dionisiaco y la hasta ahora no elucidada transformación y degeneración del hombre griego a la luz de los ejemplos ya apuntados, ¡qué esperanzas no hemos de albergar cuando los auspicios más seguros no hacen más que garantizar *el proceso inverso, el despertar paulatino del espíritu dionisiaco* en nuestro presente! No es posible que la fuerza divina de Heracles se consuma eternamente bajo el voluptuoso sometimiento a Ónfale.[191] Del fondo dionisiaco del espíritu alemán ha ascendido un poder extraño a los presupuestos fundamentales de la cultura socrática, un poder que, lejos de ser explicable o justificable desde los presupuestos de esta cultura, es percibido, al contrario, como inexplicable y terrible, cuando no hostil y todopoderoso: hablamos de *la música alemana*, sobre todo la entendida por nosotros como ese poderoso curso solar que transcurre de Bach[192] a Beethoven, y de Beethoven a Wagner. Ante la presencia de ese *daimon* surgido de profundidades insondables, ¿de qué es capaz, incluso en las circunstancias más favorables, el socratismo contemporáneo y su avidez de saber? Ni recurriendo a los encajes y arabescos de la melodía operística, ni con la ayuda de la aritmética de la fuga o de la dialéctica del contrapunto, se hallaría la fórmula cuya luz tres veces más potente tuviera la poderosa capacidad de someter a ese *daimon* y obligarle a hablar. ¡Qué espectáculo nos brindan, pues, nuestros estetas cuando, armados con la red de su particular idea de «belleza», y moviéndose al margen del

[191] Reina mitológica, hija del rey Yárdano, que, según la leyenda, esclavizó y sumió en la más absoluta molicie a Heracles, esclavo durante ese tiempo.

[192] La estimación por Bach será objeto de matizada revisión más tarde, a la luz de la crítica del crudo protestantismo germánico. *Cf.* CS (HH), § 149.

juicio de la belleza eterna y de lo sublime, tratan de abatir y capturar a ese genio de la música que juguetea delante de ellos con inconcebible vitalidad...! Sólo basta con mirar de cerca y en persona a esos benefactores de la música que no cesan de clamar «¡belleza!, ¡belleza»! para saber si se presentan como los hijos predilectos de la naturaleza, mimados y educados en el regazo de lo bello; o si sólo buscan, antes bien, una falaz figura encubridora de su intrínseca grosería, un pretexto estético para una sobriedad, la suya (aquí estoy pensando, por citar un ejemplo, en Otto Jahn),[193] tan parca en sensibilidad. Pero que el mentiroso y el hipócrita tengan cuidado con la música alemana: ubicada justo en el corazón de toda nuestra cultura, ella sola es el fuego puro, límpido y purificador, el punto de origen y de retorno en el que todas las cosas, como enseña la doctrina del gran Heráclito de Éfeso, se mueven en doble órbita. Algún día todo lo que hoy llamamos cultura, formación o civilización habrá de comparecer necesariamente ante ese juez implacable llamado Dioniso.[194]

No nos olvidemos además cómo gracias a Schopenhauer y Kant se hizo posible para el espíritu de *la filosofía alemana*, que fluye por similares fuentes, aniquilar el socratismo y su respectivo placer autocomplaciente en la existencia científica mediante la demostración de sus límites; cómo, a la luz de esta demostración, se introdujo una concepción infinitamente más honda y seria de los problemas éticos y artísticos, una concepción que podemos definir sin temor a arriesgarnos como

[193] Esta alusión directa al filólogo, crítico musical y arqueólogo alemán Otto Jahn (1813-1869) es, antes que otra cosa, una puya directa a los métodos y procedimientos de la escuela competidora por el prestigio académico, pero también una censura a alguien que por principio se manifestó en sus ensayos musicales alérgico a la atmósfera wagneriana. En una carta a Rohde (8 de octubre de 1868), fecha en la que no era aún ferviente wagneriano, Nietzsche cree que Jahn oye a Wagner con los «oídos medio tapados» y le da la razón «en no pocos puntos» (su «diletantismo»), pero es incapaz de apreciar su capacidad de «digestión», esto es, «la inagotable energía que en él se da cita con los talentos artísticos más polifacéticos». Jahn pasaba además por ser el antagonista académico de Ritschl, el a la sazón maestro de Nietzsche, y reivindicaba una filología científica de corte más riguroso. El propio Wilamowitz en su panfleto difamatorio recriminará, muy molesto, a Nietzsche las «injurias» aquí aparecidas (*cf.* VV.AA., *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia* [edic. de Luis de Santiago Guervós], Ágora, 1994, pág. 68).

[194] O de Heráclito, cabría decir. Según los famosos fragmentos 30 y 31 de Heráclito (ed. Diels-Kranz), el fuego es la fuerza constitutiva del mundo. Compárese este párrafo con el interesante comentario que dedica Nietzsche a esta cuestión en su escrito FT, § 6.

sabiduría dionisiaca expresada en conceptos.[195] ¿Qué significa esta misteriosa unión entre la música alemana y la filosofía alemana sino una nueva forma de existencia, cuyo contenido sólo somos capaces de adivinar recurriendo a comparaciones helénicas? Para nosotros, que arrostramos la encrucijada de dos formas de existencia completamente diferentes, el modelo de los griegos guarda el incalculable valor de poner de manifiesto todas estas luchas y transiciones desde el sesgo de una figura clásica susceptible de ser emulada; sólo que revivimos analógicamente y, en cierto modo, *en un orden inverso*, las grandes épocas del espíritu griego; así, por ejemplo, ahora parece que nos remontamos hacia atrás: desde la época alejandrina hacia el período trágico. Al mismo tiempo, sentimos que el nacimiento de una época trágica significa el retorno del espíritu alemán a sí mismo, un feliz reencuentro después de que durante bastante tiempo, tras deambular en una amorfa barbarie, la dominación de enormes poderes invasores surgidos del exterior lo obligaran a someterse bajo su forma.[196] Mas hoy, después de haber retornado a la fuente originaria de su ser, puede, audaz y libre, atreverse por fin a avanzar, sin la tutela de la civilización latina, siempre y cuando aprenda con firme resolución de un pueblo cuya posible emulación constituye ya un alto honor y una excepcional distinción: los griegos. ¿No necesitamos a esos maestros excepcionales más que nunca, ahora que estamos experimentando el *renacimiento de la tragedia* y corremos el riesgo de no saber de dónde procede ni adónde quiere ir?

20

Algún día se acometerá la tentativa de ponderar, bajo la mirada de un juez imparcial, en qué época y en qué hombres se han encarnado

[195] *Vid.* lo dicho en la introducción.

[196] Otro guiño —posteriormente muy criticado por Nietzsche— al *Beethovenschrift* wagneriano, en cuyo último capítulo se confronta la hondura de la música alemana y la «moda» y el «lujo» franceses bajo acentos mesiánicos: el renacimiento alemán. Según Wagner, del mismo modo que el cristianismo irrumpió en la civilización universal romana, así habrá de hacerlo del caos actual de la civilización moderna la nueva música. Ambos movimientos dicen que «nuestro reino no es de este mundo» y apelan a un mundo interior profundo frente a la exterioridad y apariencia de las costumbres artificiales latinas (*Gesammelte Schrifien*, *op. cit.*, vol. IX, págs. 115-120). Está claro que Wagner no puede por menos de ensalzar a Lutero como el *Führer* capaz de guiar al interior espiritual y «popular» alemán frente a la exterioridad formal latina (*ibid.*, pág. 99).

hasta ahora los esfuerzos más vigorosos del espíritu alemán por aprender de los griegos; dicho esto, aun cuando nosotros admitamos confiadamente que este selecto honor ha de ser atribuido a la incomparable nobleza de la lucha cultural librada por Goethe, Schiller y Winckelmann, también cabría añadir que, desde esa época y tras los efectos inmediatos de esa lucha, se ha vuelto incomprensiblemente cada vez más débil el esfuerzo encaminado a acceder por un camino semejante al mundo de la cultura y de los griegos. A fin de no tener que desesperar por completo del espíritu alemán, ¿no deberíamos legítimamente concluir que, en algún que otro punto fundamental, tampoco aquellos luchadores consiguieron penetrar en el meollo del ser helénico ni afianzar, mediante un vínculo de amor duradero, los lazos de la cultura griega con la alemana? De ahí que quizás un reconocimiento inconsciente de esta carencia también despierte en las naturalezas más serias la desalentadora duda de si ellos, tras tales predecesores, llegarían más lejos que éstos por ese camino cultural ya desbrozado, de si, más aún, llegarían a la meta. Ésta es la razón por la que, desde esa época, vemos degenerar de la manera más alarmante el juicio sobre el valor formativo de la cultura griega; en los más diferentes campos, no sólo del espíritu sino también profanos, se escuchan expresiones de compasiva superioridad, cuando no una bonita retórica totalmente estéril se entretiene profiriendo discursos sobre la «armonía griega» o la «serenidad griega». Y es precisamente en los círculos cuyo honor podría cifrarse en el inagotable acto de sacar agua del lecho del río griego en beneficio de la cultura alemana, en los círculos de maestros docentes de nuestra educación superior, donde mejor se ha aprendido a despachar rápida y cómodamente a los griegos, una actitud esta que se ha dejado llevar —y no pocas veces— por cierto escepticismo respecto al ideal helénico, y que, incluso, ha llegado al extremo de pervertir por completo el genuino significado de los estudios de la Antigüedad. Quien en esos círculos por lo general no termina agotando todas sus fuerzas en el esfuerzo de ser un competente corrector de textos antiguos o un investigador microscópico del valor histórico-natural del lenguaje, tal vez, al lado de otras antigüedades, busque apropiarse «históricamente» de la Antigüedad griega, siempre, en todo caso, pertrechado con los métodos y los ademanes de superioridad de nuestra culta historiografía contemporánea. Si, conforme a esto, la genuina fuerza formativa de nuestra educación superior nunca ha sido, probablemente, de más bajo nivel y débil que en la actualidad; si el «periodista», ese esclavo uncido al

papel diario, ha ganado la batalla de la cultura al maestro eminente de las escuelas superiores en todos los ámbitos, obligando a este último a emprender esa metamorfosis tan habitual, consistente en adoptar el registro expresivo del periodista, impregnarse de esa «frívola elegancia» tan corriente en estos círculos y moverse como una alegre mariposa erudita... ¿en qué desagradable estado de confusión no se encontrarán sumidos todos los eruditos de esta época ante la presencia de ese fenómeno que no resulta parcialmente inteligible más que analógicamente[197] partiendo del más profundo fundamento del genio helénico, hasta ahora incomprendido, a saber, el re-despertar del espíritu dionisiaco y el renacimiento de la tragedia? Como nuestros ojos pueden atestiguar, en ningún otro período artístico se han mostrado más opuestos y extraños entre sí la llamada formación y el arte genuino que en la actualidad. Comprendemos así por qué una formación tan débil no puede por menos de odiar al arte genuino: aterrorizada, ve en él su propio ocaso. Ahora bien, un tipo de cultura general, como es el caso de la socrático-alejandrina, ¿no debe agotar sus fuerzas vitales una vez que ella, como es el caso de la formación en la actualidad, alcanza su ápice de un modo tan elegante y exangüe? Si héroes de la talla de Schiller y Goethe no fueron capaces de forzar esa puerta mágica que conduce a la montaña encantada del helenismo; si con todos sus valerosos esfuerzos no pudieron llegar más lejos de la mirada nostálgica que lanza a su patria, más allá de los mares, la Ifigenia de Goethe desde la bárbara Táuride,[198] ¿qué restaría esperar

[197] En este punto reside la importancia intempestiva de la música wagneriana, concretamente de *Tristán e Isolda*: «[...] Aquí radica sin embargo la inmensa dificultad: ¿Dónde debe el hombre moderno empezar a pensar en griego?, ¿cuándo debe terminar de hacerlo? En verdad es muy difícil encontrar el camino una vez que se ha visto con claridad este defecto. Sólo a través de analogías pueden ayudarnos de ahora en adelante fenómenos de *nuestro* mundo, a los que casi cabría llamar griegos, tal como sólo lo semejante es siempre conocido por lo semejante. Así es cómo suele usar la mejor parte de nuestros eruditos actuales a Goethe: para dejarse conducir por él hasta los griegos: otros recurren a la ayuda de Rafael. Yo me remito a las experiencias que debo a Richard Wagner. La llamada ciencia histórico-crítica no tiene ningún medio para acercarse a cosas tan extrañas: necesitamos puentes, experiencias, vivencias; necesitamos, además, hombres que nos las interpreten, que las expresen. Así, creo tener el derecho de partir de la impresión que produjo en mí una representación de *Tristán* durante el verano de 1872» (KGW, III., 4 25 [1], pág. 166).

[198] En la obra *Ifigenia en Taúride*, aparecida como obra definitiva en 1787, Goethe se apropiaba de la obra homónima de Eurípides y la transformaba para reflexionar sobre los cimientos de un humanismo clásico. Nietzsche alude aquí

para los epígonos de tales héroes si, en otro lado totalmente distinto, un lado apenas rozado por los esfuerzos realizados hasta la fecha por la cultura precedente, la puerta no se abriese ante ellos de repente y por sí misma a los sonidos místicos del nuevo despertar de la música trágica?

Que nadie trate de minar nuestra fe en el inminente renacimiento de la Antigüedad helénica; pues sólo ella nos permite abrigar esperanzas en la renovación y purificación del espíritu alemán a través del fuego mágico de la música.[199] Sumidos en la desolación y la fatiga de la cultura presente, ¿qué otro signo podría despertar algún tipo de promesa consoladora para el futuro? Vana es nuestra búsqueda de una única raíz de la que broten ramas vigorosas, de un trozo de tierra sano y fértil: miremos donde miremos, por doquier no vemos más que polvo, arena, petrificación, agotamiento. Un paisaje para el que un solitario desconsolado no podría elegir un símbolo más certero que el caballero, acompañado por la muerte y el diablo que nos ha pintado Durero;[200] ese caballero de grave, broncínea mirada, que protegido por su armadura y sólo en compañía de su corcel y su perro, sabe proseguir su marcha por un camino terrorífico, indiferente a sus crueles compañeros de viaje y, sin embargo, exento de toda esperanza. Nuestro Schopenhauer fue un caballero como éste de Durero: cierto, careció de esperanzas, pero quiso la verdad. No existe su igual.

¡Mas cómo se transforma de repente ese mencionado sombrío desierto de nuestra fatigada cultura tan pronto como es tocado por la magia dionisiaca! Un viento huracanado envuelve todo lo consumido, podrido, roto, atrofiado, en un remolino similar a una nube roja de polvo y, como un buitre, lo eleva, arrastrándolo, por los aires. Perplejas, nuestras miradas buscan en vano lo que está desapareciendo: pues lo que ven ahora es algo que parece salir de la tumba y emerger a una dorada luz, algo lleno de plenitud, de verdor, suntuosamente vivo, algo imposible de saturar mediante anhelos. La tragedia se sienta en medio de esta sobreabundancia de vida, dolor y placer, en el

al monólogo de entrada de Ifigenia: «Y en la orilla permanezco durante días anhelando con el alma la tierra de los griegos» (*Jubiläumausgabe*, vol. XII, pág. 5, acto I, escena 1).

[199] Alusión a la magia del fuego musical del acto tercero de *Die Walküre*.

[200] *El caballero, la muerte y el diablo*, famoso grabado realizado por Durero en 1513 y del que Nietzsche regaló a Wagner una copia en lámina en las Navidades de 1870.

sublime embelesamiento; escucha un canto lejano y melancólico que habla de las Madres del Ser y de sus nombres: Ilusión, Voluntad, Dolor.[201] Sí, queridos amigos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del hombre socrático ha llegado a su fin. Tomad el tirso en la mano, coronaos con una hoja de hiedra, y no os asombréis si tigre y pantera[202] se postran cariñosos ante vuestras rodillas. Es hora de que os atreváis a ser hombres trágicos, así seréis redimidos. ¡Seréis vosotros los que acompañaréis al cortejo dionisiaco desde India a Grecia! ¡Pertrechaos para una dura lucha, pero creed en los milagros de vuestro dios!

21

Regresando de estos tonos exhortatorios al temple que conviene al observador, insisto en que sólo de los griegos es posible aprender el auténtico significado de este violento y milagroso despertar de la tragedia para el fondo vital más íntimo de un pueblo. El pueblo de los misterios trágicos es el pueblo que lucha en las batallas pérsicas; el pueblo que libraba estas batallas necesitaba asimismo de la tragedia como brebaje terapéutico. ¿Quién podría sospechar, justo en ese pueblo que acababa de ser excitado hasta la médula durante varias generaciones por las violentas sacudidas del *daimon* dionisiaco, aún un desbordamiento tan vigoroso del sentimiento político más simple, de los instintos patrióticos naturales, del placer viril y originario por la lucha? Del mismo modo que cada vez que se extienden significativamente las excitaciones dionisiacas siempre se siente como si su liberación de las cadenas del individuo evidenciara una merma creciente de los impulsos políticos rayana en la indiferencia, es más, en la hostilidad, no es menos cierto, por otro lado, que el Apolo creador de

[201] *Vid.* nota 174.

[202] Este pasaje sobre la hiedra, el tirso, el tigre y la pantera, atributos característicos de Dioniso, fue mordazmente criticado por Wilamowitz en su panfleto: «En verdad, yo no soy un místico ni un hombre trágico [...]. No exijo, sin embargo, sino una cosa: que el señor Nietzsche se atenga a lo que dice, que empuñe el tirso, que vaya de la India a Grecia, pero que baje de la cátedra desde donde debe enseñar la ciencia; que reúna tigres y panteras a sus pies, pero no a la juventud filológica de Alemania, la cual debe ejercitarse en un trabajo en el que renuncia uno a su subjetividad, a fin de buscar por doquier la verdad» (Wilamowitz, U., *«Zukunftsphilologie!»*, en *Der Streit um Nietzsches «Geburt der Tragödie»* [ed. K. Gründer], Hildesheim/Zúrich/Nueva York, Georg Olms, 1989, pág. 55).

Estados es además el genio del *principium individuationis*, y que ni el Estado ni el sentido patriótico pueden perdurar sin la afirmación de la personalidad individual. Partiendo del orgiasmo, un pueblo sólo puede ser conducido por un único camino, el camino que desemboca en el budismo hindú, el cual, para ser soportado con su anhelo de Nada,[203] requiere como condición necesaria esos raros estados extáticos susceptibles de elevar a alguien más allá del espacio, del tiempo y de los límites individuales; del mismo modo que éstos necesitan a su vez una filosofía que enseñe a sojuzgar, con ayuda de una representación, el indescriptible disgusto suscitado por los estados mediadores. De un modo muy parecido, cuando los impulsos políticos reclaman validez incondicional, un pueblo no puede por menos de caer presa de una marcha orientada a la más extrema mundanización: la expresión más grandiosa, aunque también más terrible, de este fenómeno es el *imperium romanum*.

A caballo entre India y Roma, y apremiados para elegir entre dos tentaciones, los griegos consiguieron inventar una tercera forma investida de pureza clásica, una forma, a decir verdad, de la que ellos mismos no hicieron un uso continuado, pero que justo por esta razón ha alcanzado la inmortalidad. Pues aunque la máxima de que los favoritos de los dioses mueren pronto vale para todas las situaciones, no es menos cierto que ellos luego viven eternamente junto a los dioses. No exijamos, por tanto, a lo más noble que tenga la tenaz resistencia del cuero; la recia perdurabilidad idiosincrásica del instinto nacional romano, por brindar un ejemplo, no expresa probablemente un atributo necesario de perfección. Ahora bien, si preguntamos qué fármaco hizo posible que los griegos, en su época dorada, a pesar de la extraordinaria fuerza de sus impulsos dionisiacos y políticos, no fueran víctimas del agotamiento ni por causa de un ensimismamiento estático ni por la caza voraz de poder mundano y de prestigio universal, sino que lograran esa gloriosa mezcla que, cual vino generoso, calienta a la vez que invita tonificadoramente a la contemplación, nos vemos obligados a evocar el enorme poder de la *tragedia* para estimular, purificar y descargar catárticamente a la vida toda de un pueblo. Su valor supremo sólo lo barruntaremos cuando ella, como ocurría en los griegos, nos salga al paso como quintaesencia de todas las energías

[203] El camino, asimismo, seguido por Schopenhauer: «Solución del problema de Schopenhauer: el anhelo de Nada, es decir, el individuo no es más que apariencia» (KSA, VII, 7 [174]).

terapéuticas y profilácticas, así como dimensión mediadora que impone su dominio entre las cualidades más vigorosas y de suyo más nefastas de un pueblo.

La tragedia se embebe del orgiasmo musical más intenso hasta el punto de conducir a la música directamente a la perfección tanto en la cultura griega como en la nuestra; será luego, sin embargo, cuando ella incorpore a su lado el mito trágico y el héroe trágico, quien entonces, cual poderoso Titán, carga todo el mundo dionisiaco sobre sus hombros, descargándonos a nosotros de su peso: paralelamente, gracias a ese mismo mito trágico, la tragedia sabe redimirnos en la persona del héroe trágico del deseo febril hacia esa existencia y evocar, con gesto monitorio, la existencia de otro ser y placer superiores, hacia los cuales el héroe combativo se prepara con el presentimiento de alcanzarlos no a través de sus victorias, sino de su ocaso. Entre la validez universal de su música y el oyente sensible a lo dionisiaco, la tragedia introduce un símbolo sublime, el mito, a la vez que despierta en aquél la apariencia de que la música no es más que un excelso procedimiento de exposición orientado a insuflar vida en el mundo plástico del mito. Confiando en esta noble ilusión, la tragedia puede ahora mover sus miembros al compás del baile ditirámbico y entregarse sin reserva a un orgiástico sentimiento de libertad al que, en cuanto música en sí, no se atrevería lujosamente a ofrecerse sin esa ilusión protectora. El mito nos protege de la música a la vez que sólo él garantiza su suprema libertad. Esto es así porque, como contrapartida, la música confiere al mito trágico una significación metafísica de una penetración y persuasión tan grandes que jamás podrían ser alcanzadas con la simple acción de la palabra y la imagen; gracias a ella, en concreto, el espectador de la tragedia se ve asaltado por ese certero presentimiento de un placer supremo, al que conduce un camino jalonado por el ocaso y la negación, de tal suerte que él cree oír que el abismo más profundo de las cosas le habla a él en un lenguaje perfectamente inteligible.

Si mis últimas palabras sólo han sido capaces de expresar esta intrincada idea de un modo liminar, apenas comprensible de manera inmediata para unos pocos, no puedo renunciar, y mucho menos ahora, a instar a mis amigos a emprender una nueva tentativa y rogarles que consideren este único ejemplo de nuestra experiencia compartida, que comento con objeto de prepararles para mayor entendimiento de la tesis principal. Con dicho ejemplo, no pretendo llamar la atención de todos aquellos que hacen uso de las imágenes

de los acontecimientos sobre el escenario, las palabras y pasiones de los personajes dramáticos para aproximarse con su ayuda al sentimiento de la música; pues ninguno de éstos habla la música como lengua materna y tampoco, a pesar de esa ayuda, van mucho más allá del vestíbulo de la percepción musical, no pudiendo rozar jamás sus santuarios más secretos.[204] Algunos de ellos, como es el caso de Gervinus,[205] ni siquiera llegan por este camino al vestíbulo. Sólo me he de dirigir, por el contrario, a aquellos que poseen una afinidad directa con la música, los seres nacidos, valga la comparación, de su seno materno y cuya conexión con las cosas está mediada casi únicamente por relaciones musicales inconscientes. A estos músicos genuinos les pregunto si pueden imaginarse a una persona, privada del auxilio de la palabra y la imagen, capaz de percibir el tercer acto de *Tristán e Isolda* puramente como una imponente composición sinfónica, sin que su alma, sofocada bajo tal tensión, no despliegue convulsamente sus alas. ¿Cómo no podría derrumbarse de golpe un hombre que, por así decirlo, hubiera acercado su oído al ventrículo cardíaco de la voluntad universal[206] y sentido fluir el rabioso deseo de vivir que parte de aquí derramándose como corriente atronadora o como delicadísimo arroyo rociado por todas las arterias del mundo? ¿Cómo podrá soportar entonces oír, revestido de su miserable y frágil envoltura humana de cristal, el eco de innumerables llamadas de placer y dolor procedentes del «vasto espacio de la noche universal»,[207] sin resistir la tentación de refugiarse, con los compases de la danza pastoral de la

[204] Como se recordará, el Nietzsche «maduro» critica más tarde este carácter «iniciático» de la obra en el «Ensayo de autocrítica».

[205] Referencia al crítico e historiador Georg Gottfried Gervinus (1805-1871) y su canónica *Geschichte der deutschen Dichtung* [ed. Kan Bartsch], vol. IV, Leipzig, 1873.

[206] Por mucho que *Tristán* produjera en Nietzsche la sensación de una atmósfera opresiva insalvable, no puede subestimarse, como se ha dicho ya, esta experiencia «hipnótica» como analogía clave para comprender el mundo griego. *Vid.* nota 197 al respecto. Aún en la madurez de EH, Nietzsche afirma no haber encontrado «una obra que posea una fascinación tan peligrosa, una infinitud tan estremecedora y dulce como el *Tristán*» («Por qué soy tan inteligente», § 6). No es casualidad que abunden pues los testimonios (el de Thomas Mann, por ejemplo) que han destacado el erotismo brutal de la obra, sobre todo, en el segundo y tercer acto, una experiencia tan sublime y morbosa que el propio Wagner temía que fuese prohibida.

[207] Palabras de Tristán a Kurwenal (acto III, escena 1): «Yo estaba donde estuve desde siempre, a donde voy para siempre: en el vasto reino de la Noche universal». Las citas que siguen provienen de esta escena.

metafísica aún retumbando en sus oídos, en su patria originaria? Pero si es posible escuchar una obra de este tenor como una totalidad sin que suponga la negación de la existencia individual; si esta creación puede salir a la luz sin destrozar a su creador, ¿dónde hay que encontrar la solución a esta contradicción?

Es aquí donde entre nuestra excitación musical más intensa y la música se interponen el mito trágico y el héroe trágico: ambos no son en el fondo más que un símbolo de los fenómenos más universales, que sólo pueden expresarse directamente por la música. Al ser símbolo, si sólo sentimos como seres puramente dionisiacos, el mito, carente de efectos y difuminado, pasaría a ser entonces dejado de lado, sin poder en ningún momento impedir que ofreciéramos nuestro oído al eco de los *universalia ante rem* [universales antes de la cosa]. Es aquí donde, con la ayuda balsámica de una ilusión benefactora, irrumpe sin embargo el poder de lo apolíneo orientado a restablecer al individuo casi hecho pedazos: de repente, creemos estar viendo solo a Tristán, inmóvil y absorto, preguntarse: «La vieja melodía... ¿Por qué me despierta?».[208] De este modo, lo que antes nos parecía un sordo gemido procedente del punto neurálgico del ser, ahora pretende tan sólo decirnos «cuán desierto y vacío está el mar».[209] Asimismo, allí donde, apenas sin aliento y a sabiendas de lo poco que nos ata a esta existencia, creíamos expirar, dada la convulsa tensión de todos nuestros sentimientos, ahora vemos y escuchamos al héroe herido de muerte, aun cuando no moribundo, gritar desesperadamente: «¡Desear! ¡Desear! ¡Desear hasta la muerte sin morir de deseo!».[210] Y si la otrora expresión de júbilo emitida por el cuerno, después de tal desmesura y exceso de devoradoras agonías, nos había desgarrado el corazón casi infligiéndonos la agonía más intensa, ahora entre nosotros y el «júbilo en sí» se yergue Kurwenal,[211] quien, ebrio de alegría, se vuelve hacia el barco que conduce a Isolda. Por muy poderosamente que nos invada aquí la compasión, en otro sentido este sentimiento también nos mantiene a resguardo del dolor originario del mundo, del mismo modo que la imagen simbólica del mito nos preserva de la intuición directa de la Idea suprema universal, y el pensamiento y

[208] Palabras de Tristán a Kurwenal (acto III, escena 1).
[209] Palabras del pastor (acto III, escena 1).
[210] Palabras de Tristán a Kurwenal (acto III, escena 1).
[211] Compañero fiel de Tristán que, mientras yace moribundo, se dirige al barco de Isolda.

la palabra nos protegen del irrefrenable desbordamiento de la voluntad inconsciente. Gracias a esa gloriosa ilusión apolínea tenemos la sensación de que el mismo reino sonoro nos sale al paso como si fuera un mundo plástico, como si también en él, partiendo de los materiales más delicados y expresivos, sólo se grabara y dotara de forma el destino de Tristán e Isolda.

Así es como lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisiaca y suscita nuestro embelesamiento por los individuos; liga a ellos nuestros arrebatos compasivos; a través de ellos satisface ese sentido de la belleza sediento de formas excelsas y sublimes; hace desfilar ante nuestros ojos imágenes vitales y nos insta a comprenderlas a la luz del meollo vital latente en ellas. Provisto de la ingente fuerza de la imagen, del concepto, de la doctrina ética y del impulso compasivo, lo apolíneo tira con fuerza del hombre hacia arriba para que no caiga en su autodestrucción orgiástica, disimulando la universalidad del proceso dionisiaco e induciéndolo al delirio de ver una imagen aislada del mundo (por ejemplo, Tristán e Isolda), y de que sólo la *verá* mejor y más íntimamente *bajo la mediación de la música*. ¿De qué no será capaz la magia curativa de Apolo si hasta nosotros mismos caemos en el engaño de que realmente lo dionisiaco, al servicio de lo apolíneo, tiene la capacidad de intensificar los efectos de este último y, aún más, de que incluso la función de la música es, esencialmente, representar un contenido apolíneo?

Gracias a esa armonía preestablecida que impera entre la forma cumplida del drama y su música, el drama logra un nivel de intensidad visual normalmente inaccesible para el drama hablado. Del mismo modo que todas las figuras vivientes que se mueven sobre el escenario son simplificadas y reducidas a líneas melódicas de movimiento autónomo, de tal suerte que adquieren la claridad de una línea bien marcada y definida, la mezcla de estas líneas melódicas resuena en nosotros bajo la modulación armónica, que acompaña con delicadeza, y como por simpatía, las peripecias del drama. En virtud de esta modulación, las relaciones entre las cosas se convierten en directamente audibles de un modo sensual y perceptible, en absoluto abstracto, del mismo modo que podemos reconocer que la esencia de un personaje y de una línea melódica sólo se expresan con toda su pureza dentro de estas relaciones. Mientras la música nos obliga a ver más y con mayor intensidad hacia el interior que lo normal, así como a observar los acontecimientos que se desarrollan sobre el escenario como al trasluz de una tela delicadamente tejida, nuestra mirada

espiritualizada, dirigida al interior de los fenómenos, contempla el mundo del escenario infinitamente ensanchado e iluminado como desde dentro. ¿Qué cosa parecida podría ofrecer un poeta de la palabra, que, partiendo de la palabra y del concepto, se esforzase por alcanzar con la ayuda de un mecanismo mucho más imperfecto, por vía indirecta, ese ensanchamiento interior del mundo visible del escenario y su iluminación interna? Y si es cierto que la tragedia musical también incorpora la palabra, no lo es menos que puede mostrar juntos igualmente el sustrato oculto y el lugar de nacimiento de la palabra, ilustrando a su vez sobre su proceso de desarrollo desde dentro. Ahora bien, del proceso que acabamos de describir también podría decirse, y no con menor seguridad, que sólo es una apariencia majestuosa, es decir, esa *ilusión* apolínea ya mencionada, cuyo efecto consiste en descargarnos del peso apremiante y excesivo de lo dionisiaco. En el fondo, la relación de la música con el drama es precisamente la inversa: la música es la auténtica Idea del mundo, mientras que el drama no es más que un reflejo de esa Idea, una sombra aislada proyectada de ésta. Esa identidad entre la línea melódica y la figura viviente, entre la armonía y las relaciones de esa figura con los personajes, aparece verdaderamente en el sentido opuesto a la impresión que nos causa el espectáculo de la tragedia musical. Por mucho que llevemos la figura a lo más visible o la vivifiquemos e iluminemos desde su interior, ella siempre será sólo una apariencia privada de puentes para acceder a la verdadera realidad, al corazón del mundo. Pero es la música la que se expresa desde las profundidades de este corazón; y aunque innumerables apariencias parecidas pasasen por delante de la misma música, nunca agotarían su esencia, sólo llegarían a ser meras copias externas. A decir verdad, la contraposición popular —del todo falsa— entre cuerpo y alma, lejos de explicar la complicada relación de música y drama, sólo añade confusión al respecto. Pero por alguna desconocida razón la grosería antifilosófica inherente a esa contraposición parece haberse convertido en un afamado artículo de fe aceptado de buena gana por nuestros estetas, mientras que no han aprendido —o no han querido aprender—, por razones igualmente desconocidas, nada acerca de otra contraposición, a saber, la existente entre apariencia y cosa-en-sí.

Si bien el resultado de nuestro análisis nos ha llevado a afirmar que, en la tragedia, lo apolíneo, gracias a la ilusión, obtiene una victoria completa sobre el elemento originario y musical de lo dionisiaco, y hace uso de este último para sus propios fines con objeto de dotar

de la mayor claridad al drama, no por ello habría que dejar de añadir una restricción muy importante: la ilusión apolínea ha quedado quebrada y destruida en el punto más importante. Con la ayuda de la música, el drama se despliega ante nosotros con una nitidez tan elocuente, con tal iluminación interior de todos sus movimientos y figuras, que nos causa la impresión de ver surgir el tejido en el telar mientras sube y baja; el drama produce por tanto, entendido como totalidad, un efecto que va *más lejos que todos los posibles efectos del arte apolíneo*. En el efecto de conjunto de la tragedia lo dionisiaco obtiene la supremacía una vez más; la obra concluye con un último sonido que jamás podría sonar procedente del reino del arte apolíneo. Aquí por tanto se pone de manifiesto el verdadero alcance de la ilusión apolínea: el velar que, mientras dura la tragedia, recubre el efecto genuinamente dionisiaco, un efecto que es, sin embargo, lo suficientemente poderoso para empujar al mismísimo drama apolíneo hacia un esfera en la que comienza a hablar el lenguaje de la sabiduría dionisiaca, renegando de sí mismo y de su visibilidad apolínea. De este modo, la intrincada relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia bien podría simbolizarse por medio de esta alianza fraternal entre ambos dioses: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero Apolo, finalmente, habla la lengua de Dioniso: es así como se alcanza el fin supremo de la tragedia y del arte en general.

22

Ruego al atento amigo que, partiendo de su experiencia personal, pare mientes de una manera pura y acendrada en el efecto producido por una tragedia musical genuina. Creo haber descrito el fenómeno de este efecto desde sus dos caras, de tal suerte que desde ahora él será perfectamente capaz de interpretar sus propias experiencias. Es decir, recordará, para ser más concreto, cómo, ante el espectáculo del mito que se desplazaba delante de él, se sentía henchido y elevado a una suerte de omnisciencia, como si en este momento la capacidad visual de sus ojos no se limitara ya a las superficies, sino que pudiera sondear los ámbitos más profundos; como si, con la ayuda de la música, ahora pudiera ver ante él la marejada de la voluntad, el combate entre las distintas motivaciones, el torrente desbordante de las pasiones de una forma sensiblemente visible, como una multitud, valga la expresión, de líneas móviles y de figuras vivientes; como si fuera

capaz, en fin, a tenor de todo esto, de sumergirse en los secretos más delicados de las emociones inconscientes. Mientras es consciente del aumento de intensidad que afecta a sus impulsos de visibilidad y de transfiguración, siente con la misma claridad que esta larga serie de efectos artísticos apolíneos *no* produce empero esa feliz perseverancia en esa contemplación desligada de la voluntad que el artista plástico y el poeta épico, esto es, los artistas apolíneos por antonomasia, suscitan en él con sus obras de arte: o, lo que es igual, esa justificación del mundo de la *individuatio* obtenida a través de la contemplación, que no es sino cima y quintaesencia de todo arte apolíneo. Él contempla el mundo transfigurado del escenario y, sin embargo, lo niega. Ve delante de él al héroe trágico, investido de toda su claridad y belleza épicas, y se alegra, sin embargo, de su destrucción. Comprende todo el desarrollo escénico hasta en su sentido más hondo, y prefiere refugiarse en lo que le es incomprensible. Siente que las hazañas del héroe están justificadas, y, sin embargo, se emociona aún más cuando éstas originan la destrucción de su autor. Se estremece ante los sufrimientos que son infligidos al héroe, mas sospecha que en ellos se esconde un intenso y todopoderoso placer. Su mirada es capaz de penetrar en profundidades nunca vistas, pero lo que desea es quedarse ciego. ¿De dónde procede este prodigioso autodesgarramiento, este removerse de la cima apolínea, sino de la magia *dionisiaca* que, en apariencia excitando al máximo los impulsos apolíneos, es sin embargo aún lo suficientemente poderosa para doblegar y poner a su servicio este desbordamiento de fuerza apolínea? El *mito trágico* sólo resulta inteligible como una traducción de la sabiduría dionisiaca en imágenes con ayuda de medios artísticos apolíneos; el mito conduce el mundo de la apariencia hasta los límites en los que este mundo se niega a sí mismo y trata de volver a refugiarse en el seno de la única y verdadera realidad, hasta el punto, incluso, de que parece querer entonar, con Isolda, su canto de cisne metafísico:

> En la marejada creciente
> de este mar voluptuoso,
> en el vibrante sonido
> de olas perfumadas,
> en el universo suspirante
> de la respiración del mundo...
> anegarse...
> abismarse...

> ¡inconsciente...
> supremo deleite![212]

En efecto, así es como nosotros, partiendo de las experiencias del genuino oyente estético, nos hacemos una idea del propio artista trágico, de cómo éste, semejante a una exuberante divinidad demiúrgica de la *individuatio*, crea sus formas (de un modo, claro está, que impide comprender su obra como una mera «imitación de la naturaleza»), y de cómo, luego, sin embargo, su enorme impulso dionisiaco engulle el mundo entero de las apariencias a fin de dejarnos barruntar, detrás y por medio de su destrucción, una suprema y originaria alegría artística en el seno del Uno primordial. Pese a que nuestros expertos en estética no se cansan de recordarnos que el elemento idiosincrásico de lo trágico radica en la lucha del héroe con el destino, en la victoria final del orden moral o en la catarsis afectiva que suscita, lo cierto es que apenas saben decirnos algo de este regreso a la patria nativa, de los lazos de hermandad que en la tragedia traban las dos divinidades artísticas, o de la emoción apolíneo-dionisiaca que alberga el espectador: una cerril persistencia que me lleva a pensar que podrían ser hombres incapaces de emocionarse estéticamente y que quizá, cuando escuchan la tragedia, sólo se interesan por ella en calidad de seres morales. Desde Aristóteles nunca se ha ofrecido aún una explicación del efecto trágico de la que se pudiera deducir alguna relación con estados artísticos o una actividad estética de los espectadores. En ciertas ocasiones son la compasión y el temor los sentimientos que, provocados por los acontecimientos graves, han de desencadenar una descarga afectiva liberadora; en otras, nos sentimos elevados y entusiasmados por la victoria de los principios buenos y nobles mientras asistimos al autosacrificio del héroe en nombre de una concepción moral universal; sea como fuere, la misma certeza que me lleva a creer que para muchos hombres éste, y sólo éste, es el efecto de lo trágico, me hace deducir que todos ellos, al lado de los respectivos exegetas de la estética, no han tenido experiencia alguna de la tragedia definida como arte supremo. Esa descarga patológica, que Aristóteles denominaba *catharsis*,[213] que los filólogos no saben exactamente si incluirla

[212] Se trata de las célebres últimas palabras de Isolda (tercera escena del tercer acto).

[213] *Cf. Poética*, 1149b27 (Madrid, Gredos, 1974). Bajo este punto de vista, el drama conmueve y sana al purgar y remover inclinaciones y afectos regolfados.

rada. Mientras el crítico afianzaba su dominio en el teatro y en la sala de conciertos, el periodista en la escuela y la prensa en la sociedad, el arte degeneraba en mero objeto de entretenimiento de la más baja estofa, y la crítica estética se utilizaba como elemento catalizador de una sociabilidad vanidosa, distraída, egoísta y, sobre todo, miserablemente vulgar. Una situación cuyo sentido último ha sido comprendido por Schopenhauer en su parábola de los puercoespines.[217] Nunca se ha charlataneado tanto acerca del arte y se ha apreciado tan poco. ¿Puede alguien todavía tratarse con otro hombre dispuesto a conversar sobre Beethoven y Shakespeare? Que cada cual responda según sus propias impresiones a esta pregunta: en cualquier caso, su respuesta demostrará lo que él entiende por «cultura» *[Bildung]*, siempre y cuando trate de responderla y no se quede paralizado por la estupefacción.

También pudiera darse el caso, no obstante, de algún que otro ser noble y delicado dotado de talento natural que, pese a haberse convertido poco a poco en el bárbaro crítico ya descrito, hablara del efecto tan inesperado como por completo incomprensible causado, por ejemplo, por una feliz representación de *Lohengrin*,[218] sólo que careciendo quizá de esa mano que tirara de él, poniéndole sobre aviso y ayudándole a interpretar ese sentimiento que le había conmovido poco antes —incomprensiblemente singular y absolutamente incomparable—, éste quedó aislado y, cual astro misterioso, se extinguió tras resplandecer fugazmente. En ese momento él había barruntado lo que es ser un oyente estético.

23

Quien quiera poner a prueba en sí mismo con exactitud su grado de afinidad con el genuino espectador estético, o su pertenencia a la comunidad de los hombres crítico-socráticos, no tiene más que preguntarse honestamente acerca de la sensación recibida al presenciar el *milagro* representado en escena: ¿Siente acaso que ha sido insultado

[217] La conocida fábula schopenhaueriana de los puercoespines, glosada por Cernuda en *Ocnos*, se recoge en *Parerga y Paralipomena*, II, § 396.

[218] Nietzsche presenció por vez primera esta ópera wagneriana en 1872 en Weimar, cuya primera representación data del 28 de agosto de 1850 en la misma ciudad.

ese sentido histórico suyo orientado a establecer una rigurosa causalidad psicológica? ¿Hace, por así decirlo, benevolentes concesiones a un milagro que, si bien le parece comprensible durante la infancia, ahora se le antoja un fenómeno extraño? ¿O experimenta algo distinto? Así es, en efecto, como él podrá calibrar su capacidad de comprensión del *mito*, esa imagen sintética del mundo que, en cuanto abreviatura de la apariencia, no puede prescindir del milagro. Ahora bien, lo más probable es que ante tamaña prueba rigurosa casi todo el mundo se sienta tan desmembrado por el espíritu crítico-histórico de nuestra formación que sólo crea ya en la existencia pretérita del mito revelada por el camino erudito, a la luz de abstracciones mediadoras. Sin el mito, sin embargo, toda cultura queda privada de su saludable y creadora fuerza natural: sólo en el ámbito de un horizonte rodeado por mitos llega a su culmen la unidad de todo un movimiento cultural. Sólo el mito, pues, puede salvar a las fuerzas de la fantasía y del sueño apolíneo de caer en un confuso vagabundeo. Las imágenes del mito han de ser como los vigilantes demónicos inadvertidos aunque omnipresentes bajo cuya tutela crece el alma joven y con cuyo signo el hombre interpreta su vida y sus luchas; y ni siquiera el Estado reconoce leyes no escritas más poderosas que las que se derivan del fundamento mítico, el garante de su vínculo con la religión y de su ulterior desarrollo a partir de imágenes míticas.

Colóquese al lado de esto ahora el hombre abstracto no guiado por mitos, la educación abstracta, las costumbres abstractas, el derecho abstracto y el Estado abstracto: párese mientes en el desordenado vagabundeo de una fantasía artística no encauzada por ningún mito vernáculo; piénsese en una cultura que no sólo está privada de un sólido y sagrado asentamiento originario, sino que también está condenada a agotar todas las posibilidades y a nutrirse de manera mezquina de todas las culturas. He aquí nuestro presente, entendido como resultado de ese socratismo orientado a la destrucción del mito. Y es que ahora el hombre sin mito, eternamente hambriento, se encuentra ahí, entre todos los pasados, y se afana en cavar y roer en busca de raíces, aunque para ello tenga que cavar también en las antigüedades más remotas. ¿A qué apunta esta hipertrofia de necesidad histórica de la insatisfecha cultura moderna, ese rodearse de innumerables otras culturas, el voraz deseo de conocer si no a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del mítico seno materno? Pregúntese si el febril e inquietante frenesí de esta cultura no es otra cosa que ese voraz abalanzarse propio del hambriento que se agarra al alimento...

¿Quién, por lo tanto, estaría dispuesto a alimentar[219] a esa cultura que, por más que engulla, nunca se siente harta, y a cuyo contacto el alimento más fuerte y saludable suele trocarse en «historia y crítica»?

Con profundo desazón, no tendríamos más remedio que desesperar de nuestro ser alemán si éste ya estuviera inexorablemente cautivo dentro de su cultura, es más, fusionado con ella, como, para horror nuestro, podemos apreciar en el caso de la Francia civilizada;[220] lo que fue durante mucho tiempo el gran privilegio de Francia, así como la causa de su inmensa superioridad, a saber, la unidad existente entre pueblo y cultura, debería ahora, cuando contemplamos las consecuencias, obligarnos a alabar la fortuna de que esta cultura nuestra tan discutible no haya tenido hasta el momento nada en común con el noble fondo de nuestro carácter nacional. Frente a esto, todas nuestras esperanzas tienden, impacientes, a descubrir, oculta bajo las inquietas oscilaciones de la vida cultural y sus espasmos formativos indiscriminados, una fuerza primordial, soberana y profundamente sana que, a decir verdad, no ha manifestado todo su poderío más que en momentos extraordinarios para, de nuevo, volver a dormirse soñando con un despertar futuro. De este abismo emergió la Reforma alemana, cuyo coral[221] hizo sonar por primera vez la futura melodía de la música alemana. Y de un modo tan profundo, tan valeroso y lleno de alma, tan desbordante de bondad y delicadeza que, ante la inminente proximidad de la primavera, brota de la maleza más frondosa como primera y seductora llamada dionisiaca. A ella respondió, por medio de un eco emulador, ese cortejo eufórico de fervor sagrado de alucinados dionisiacos a los que hemos de agradecer la música alemana... ¡y agradeceremos también el *renacimiento del mito alemán*!

No ignoro que ya es hora de conducir al amigo que me sigue con interés al elevado promontorio, reservado a la contemplación solitaria,

[219] La metáfora de la «digestión» cultural, de raíces estoicas, es utilizada por Nietzsche en su obra, sobre todo HIS; como crítica de la ilimitación de la información en el historicismo.

[220] Recurrente guiño anti-latino al maestro Wagner. *Vid.* introducción a esta obra.

[221] El Coral alemán, punto de partida de las composiciones de Bach (*Pasión según san Juan* o *Pasión según san Mateo* serían dos ejemplos máximos) es aquí para Nietzsche momento culminante de la historia musical alemana. Impulsado por Lutero, el coral trató de vigorizar la dimensión vocal y popular de la fe sirviendo como contraposición a la liturgia católica y al oratorio italiano.

en cuyo camino se topará con escasos compañeros de viaje; por eso, con objeto de infundirle ánimos, le grito que debemos confiar en nuestros luminosos guías, los griegos. A fin de purificar nuestro conocimiento estético, de ellos hasta ahora hemos tomado aquellas dos imágenes de dioses que, por separado, constituyen un reino artístico independiente, y de cuyo contacto e intensificación recíproca hemos alcanzado ciertos atisbos gracias a la tragedia griega. Bajo estos presupuestos, el llamativo divorcio de estos dos impulsos originarios no podía por menos de suscitarnos la impresión de asistir al ocaso de dicha tragedia: paralelamente a este proceso, se inició una degeneración y transformación del carácter popular griego que invita a reflexionar con seriedad acerca de la necesidad y la estrecha imbricación, hasta en sus más hondas raíces, que existe entre conceptos como «pueblo», «mito», «costumbre», «tragedia» y «Estado». Ese ocaso de la tragedia fue también el ocaso del mito. Hasta ese momento los griegos se sentían obligados a relacionar de inmediato todas las vivencias con sus mitos, es más, éstas sólo resultaban inteligibles a la luz de este vínculo: de este modo, hasta el presente más próximo tenía necesariamente que aparecérseles enseguida como un fenómeno *sub specie aeterni* [bajo la perspectiva de la eternidad], en cierto modo como una vivencia intemporal. Inmersos en esta corriente de lo intemporal, tanto el Estado como el arte trataban de buscar descanso de la carga y voracidad propia del momento presente. De hecho, un pueblo —como también, por otra parte, un hombre— es tanto más valioso cuanto más capaz es de imprimir en sus vivencias el sello de lo eterno: entonces queda, por así decirlo, desmundanizado y muestra su profunda e inconsciente convicción de la relatividad del tiempo y del significado verdadero, esto es, metafísico de la vida. Lo contrario sucede cuando un pueblo comienza a comprenderse en términos históricos y a demoler en derredor los baluartes míticos: este proceso suele ser acompañado de una mundanización radical, una ruptura con la metafísica inconsciente de su existencia anterior y con todas sus consecuencias éticas. El arte griego y, en particular, la tragedia griega retardaron la destrucción del mito. De ahí que fuera preciso aniquilarlos para que, fuera de todo límite y emancipados de su suelo natal, los griegos pudieran vivir su existencia en el desierto del pensamiento, de la costumbre y de la acción. Incluso ahora, a despecho de todo esto, ese impulso metafísico trata de crearse una forma transfigurada aunque debilitada bajo el abrigo de un socratismo científico favorable a la vida, un impulso que, en sus niveles más bajos,

no conduce más que a una búsqueda febril, poco a poco perdido en un pandemónium de mitos y supersticiones amontonados al azar y procedentes de todas partes; en medio de este revoltijo, sin embargo, se instaló el heleno con su corazón convulso hasta que un día, transformado en «graeculus»,[222] aprendió a disimular esa fiebre bajo la máscara frívola de la serenidad griega, o a embotarse por completo con alguna oscura superstición oriental.[223]

Desde el nuevo despertar de la Antigüedad alejandrina-romana en el siglo xv —y después de un largo entreacto difícil de describir—, nos hemos acercado a esta situación de un modo cuando menos llamativo. En sus cimas, el mismo y desmedido frenesí cognoscitivo, la misma avidez por descubrir, la misma monstruosa mundanización; a su lado, ese vagabundeo apátrida, ese voraz impulso a sentarse en mesas extrañas, una frívola divinización de la actualidad, o un retraimiento insensible y embotado, todo, claro es, *sub specie saeculi* [bajo la perspectiva del siglo] de la «época actual»; como puede observarse, los mismos síntomas que permiten atisbar en el corazón de esa cultura un déficit parejo: la destrucción del mito. Parece casi imposible injertar a la larga con alguna posibilidad de éxito un mito extraño sin provocar daños irreparables al árbol con tal injerto: puede, tal vez, que alguno en cierta ocasión sea lo suficientemente sano y vigoroso como para volver a extirpar librando terribles luchas ese elemento extraño, pero lo normal es que tenga que terminar consumiéndose, bien exhausto y atrofiado, bien a causa de un crecimiento hipertrófico. Ahora bien, albergamos tanta confianza en el puro y vigoroso núcleo del ser germánico que nos atrevemos a esperar de él la extirpación de esos elementos extraños violentamente injertados,[224] y a creer, además, en la posibilidad de que el espíritu alemán vuelva a recobrar conciencia de sí mismo. Tal vez haya quienes opinen que ese espíritu tiene que iniciar su lucha extirpando la influencia latina: éstos podrían apreciar una preparación externa y un signo estimulante de todo esto en la victoriosa bravura y la gloria sangrienta de la última guerra, pero la íntima y auténtica necesidad de esto ha de buscarse, antes bien, en la

[222] *Vid.* nota 133.

[223] La presión cultural oriental, como se ha visto en la obra, estuvo siempre presente en Grecia. A consecuencia de las conquistas de Alejandro Magno (356-323 a.C.) se introdujeron muchos cultos y ritos orientales en Grecia, como la magia egipcia.

[224] Compárense estas ideas juveniles románticas y aún sustancialistas acerca del «injerto» con CS (HH), § 188.

emulación y en la aspiración de estar a la altura de los sublimes luchadores que nos precedieron en este camino: desde Lutero a nuestros pensadores y artistas. ¡Pero que nadie crea que se van a poder librar semejantes combates sin la presencia de la patria mítica, sin una «restitución» de todas las cosas alemanas! Y si el alemán, indeciso, mira alrededor de sí en busca de un guía *[Führer]*[225] capaz de conducirle de nuevo a su patria hace tanto tiempo perdida, esa patria cuyos caminos y sendas apenas le son ya familiares, que no escuche más que la jubilosa e incitante llamada del pájaro dionisiaco que, revoloteando sobre su cabeza, se apresta a mostrarle el camino.

[225] Naturalmente, aquí este *Führer* carismático y en cierta medida culturalmente «predestinado» podría ser Wagner. Es obligado acudir en este contexto a las conferencias *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, donde Nietzsche sostiene que la cultura (francesa) instalada en el presente «quiere humillar a los guías *[Führer]* sometiéndoles a servidumbre, o acabar con ellos», cuando no «espía a quienes deben ser guiados, en el momento en que están buscando su guía predestinado, y aturde con medios embriagadores su instinto de búsqueda» (*cf.* Quinta conferencia). Como puede observarse, Nietzsche contrapone la formación democrática y niveladora, la libertad académica en la Universidad y la divulgación de la cultura y la doma *[Zucht]*, la selección bajo la dirección de un guía, de un *Führer*, incluso de un «grosse Führer». Sólo así, piensa, podrá salvarse el alma alemana, el alma «virilmente seria» (guiño a Wagner) procedente de la Reforma luterana de la decadencia actual. De este modo, la desgracia de los estudiantes actuales se explica porque no han encontrado un *Führer*, es decir son *führerlos*, sin líder. «Pues lo repito, amigo mío: toda formación comienza por lo contrario de aquello que actualmente tiene el nombre de libertad académica, con la obediencia, la sumisión, la doma, el servicio. Y así como los grandes líderes necesitan hombres a quienes conducir, aquellos que deben ser conducidos tienen necesidad de *Führer*: aquí impera, en el orden de los espíritus, una predisposición mutua, e incluso un especie de armonía preestablecida [...].» (*op. cit.*) A tenor de esto, no podemos por menos de darle la razón a Derrida: «Ciertamente sería ingenuo y grosero extraer simplemente la palabra "Führer", dejándola resonar sólo con su consonante hitleriana, junto con el eco que le dio la dirección nazi de la referencia nietzscheana, como si esta palabra no fuese posible en otro contexto diferente. Mas constituiría igualmente una estrechez de miras el negar que algo, y algo que pertenece a lo mismo (*mismo* que prolonga el enigma) perdura desde el *Führer* nietzscheano, que no es tan sólo un guía de doctrina y de escuela, hasta el *Führer* hitleriano que se pretendió también un maestro del pensamiento, un guía de doctrina y de formación escolar, un profesor de la regeneración. Tan estrecho de miras y políticamente adormecedor como el decir: Nietzsche no quiso jamás esto, no lo pensó, lo habría vomitado o no lo entendía de esta forma» («Nietzsche: políticas del nombre propio», en *La filosofía como institución*, Barcelona, Juan Granica Ediciones, 1984, págs. 80-81).

24

Como se recordará, de todos los peculiares efectos artísticos de la tragedia musical, habíamos llamado la atención sobre un tipo de *ilusión* apolínea que a la vez que nos preserva de caer en una fusión inmediata con la música dionisiaca, puede descargar nuestra excitación musical en un ámbito apolíneo, un mundo visible interpuesto como elemento mediador entre ella y nosotros. Paralelamente, hemos observado cómo, justo en virtud de esta descarga, ese mundo intermedio de la acción escénica —el drama, en general— se hace visible e inteligible desde dentro hasta el punto de convertirse en un fenómeno inaccesible para otras formas de arte apolíneo. De ahí que estemos obligados a reconocer que allí donde el espíritu de la música, por así decirlo, da alas al arte apolíneo y le eleva a las alturas, alcanza la suprema intensidad de sus fuerzas y, en esa medida, la máxima expresión del vínculo de confraternidad entre las metas artísticas apolíneas y dionisiacas.

Es cierto que la imagen apolínea, en la medida en que es iluminada desde dentro por la música, no logra suscitar ese peculiar efecto de las expresiones más débiles del arte apolíneo; pese a estar imbuido de una espiritualidad y claridad superiores, el drama no puede rivalizar con la capacidad de la epopeya o con el animado mármol: impeler a la mirada contemplativa a un tranquilo embelesamiento de cara al mundo de la *individuatio*. Pese a asistir al espectáculo del drama y penetrar con acerada mirada al agitado mundo interior de sus motivaciones, sólo nos pareció presenciar el desfile de una imagen simbólica, cuyo sentido más profundo casi alcanzábamos a adivinar, y que deseábamos retirar como si fuera una cortina, en aras de percibir la imagen originaria escondida detrás de ella. Ni siquiera la claridad absoluta de la imagen nos bastaba, ya que esta situación parecía lo mismo revelar algo que enmascararlo; mientras su revelación simbólica parecía invitarnos a desgarrar el velo, a descubrir sus secretos escondidos en el trasfondo, su intensa luminosidad y envolvente visibilidad atraían a nuestra mirada y le impedían penetrar más a fondo. Quien no se ha percatado de este fenómeno de estar compelido a mirar y estar al mismo tiempo poseído por el deseo de penetrar con la mirada más lejos, tendrá serias dificultades para imaginar con qué claridad y precisión coexisten y se perciben estos dos procesos cuando se procede a contemplar el mito trágico; paralelamente, el espectador

estético genuino corroborará mi observación de que la coexistencia de estos dos fenómenos es el más llamativo de los efectos peculiares de la tragedia. Si se extrapola este fenómeno del espectador estético al proceso análogo que tiene lugar en el artista trágico, se entenderá la génesis del mito trágico. Éste comparte con la esfera artística apolínea su gozo sin ambages en la apariencia y en la contemplación, a la vez que niega este gozo y encuentra una satisfacción aún más intensa en la destrucción del mundo visible de la apariencia. A todas luces, el contenido del mito trágico es un acontecimiento épico ligado a la glorificación de su combativo héroe, ahora bien, ¿de dónde surge entonces ese rasgo intrínsecamente misterioso de la tragedia (en concreto, cuando un pueblo es joven y está pletórico de vida), esa preferencia suya por presentar una y otra vez bajo tan variadas formas el doloroso destino del héroe, sus sufridas victorias, sus atormentadas y contradictorias motivaciones, en una palabra, todas las expresiones de sabiduría silénica o, dicho estéticamente, lo feo y lo disarmónico, sino de la percepción de un gozo todavía más elevado en todos estos fenómenos?

Pues el hecho de que tales cosas ocurran en la vida real de modo tan trágico, no explicaría ni lo más mínimo el nacimiento de una forma artística, a no ser que la función del arte no fuera la mera imitación de la realidad natural, sino que fuera, antes bien, un suplemento metafísico de ésta, un suplemento ubicado al lado de ella para superarla. El mito trágico, en cuanto pertenece al arte en general, también participa plenamente en su objetivo, a saber, la transfiguración metafísica. Ahora bien, ¿qué es lo que transfigura cuando presenta ante nuestros ojos el mundo de la apariencia bajo la imagen del héroe sufriente? Ciertamente, no la «realidad» de este mundo, porque no nos dice sino esto: «¡Mirad, mirad bien: he aquí lo que es vuestra vida! ¡Ésa es la aguja del reloj que marca la hora de vuestra existencia!».

¿Acaso estamos obligados a creer que el mito nos muestra esta vida a fin de transfigurarla ante nuestros ojos? Y de no ser así, ¿en dónde radica entonces el placer estético que nos brinda el desfile de esas imágenes delante de nosotros? Me pregunto, pues, por la fuente del placer estético; no ignoro tampoco que muchas de estas imágenes bien pueden, a veces, generar un placer moral bajo la forma de la compasión, es decir, del triunfo moral. Ahora bien, quien tenga la intención de derivar el efecto de lo trágico únicamente de estas fuentes morales, tal como parece obligado en verdad en el ámbito de

la estética, desde hace tiempo, debería abstenerse de manifestar que con ello beneficia al arte: éste, ante todo, tiene el derecho de reclamar pureza dentro de su circunscripción. La primera condición para explicar qué es el mito trágico implica buscar el placer que le es peculiar en la esfera puramente estética, es decir, sin sobrepasar estos límites mediante el acceso al ámbito de la compasión, del temor, de lo moralmente sublime. De lo contrario, ¿cómo podría entonces suscitar lo feo y lo disarmónico, el contenido del mito trágico, un placer estético?

En este punto es necesario ascender, con un atrevido ímpetu, a los terrenos de la metafísica del arte, repitiendo la tesis ya mencionada de que sólo como fenómenos estéticos aparecen revestidos de justificación el mundo y la existencia. Es justo el mito trágico, en este sentido, el que ha de convencernos de que hasta lo feo y disarmónico forman parte de un juego artístico en el que la voluntad, embebida en la sempiterna plenitud de su gozo, juega consigo misma. Sin embargo, este fenómeno originario y difícil de comprender del arte dionisiaco no puede ser directa e inmediatamente comprendido más que a la luz del prodigioso significado de la *disonancia musical*: del mismo modo que en general es la música, colocada al lado del mundo, la única instancia capaz de explicar lo que significa la justificación del mundo como fenómeno estético. Tanto el placer suscitado por el mito trágico como esa placentera impresión de disonancia musical hunden sus raíces en la misma patria. Lo dionisiaco, con ese placer originario suyo percibido incluso en el dolor, es el común seno materno de la música y del mito trágico. Ahora bien, al recurrir a esta cuestión de la disonancia musical, ¿no hemos ayudado a desatar ese intrincado nudo que es el problema del efecto trágico? Así lo parece, pues ahora comprendemos qué significado tiene para la tragedia el hecho de querer contemplar y, a la vez, desear sobrepasar este contemplar; en el uso musical de la disonancia tendríamos que definir este fenómeno como una situación en la que queremos oír a la vez que deseamos ir más allá de lo audible. Esta aspiración hacia lo infinito, ese aletazo de deseo nostálgico experimentado al gozar intensamente de una realidad percibida con claridad, nos recuerdan que en ambos estados hemos de reconocer un fenómeno dionisiaco que, una y otra vez, no cesa de revelarnos la juguetona construcción y demolición del mundo de la individualidad como fluir de un placer originario. En este sentido, Heráclito, «el oscuro», comparaba la fuerza creadora del mundo a un niño que, de un lado a otro, juega a hacer construcciones con piedras y arena para luego proceder a derribarlas.[226]

Para justipreciar las facultades dionisiacas de un pueblo, no hay que pensar sólo en su música, sino también —y en igual medida— en el mito trágico, segundo testigo de esa capacidad. En razón de esta estrecha afinidad entre la música y la dimensión mítica, cabe suponer igualmente que toda posible degeneración y depravación de una, conlleve la atrofia de la otra, algo que sucede cuando el debilitamiento del mito no expresa, paralelamente, el agotamiento de la capacidad dionisiaca. Basta echar una mirada al desarrollo del ser alemán, para no albergar ninguna duda respecto a ambos fenómenos: esa naturaleza vitalmente parasitaria y a la vez antiartística del optimismo socrático se pone de manifiesto tanto en la ópera como en el carácter abstracto de nuestra existencia privada de mitos; tanto en un arte degradado y reducido a ser mero entretenimiento como en una vida guiada por conceptos abstractos. Para nuestro consuelo, existen signos de que, pese a todo, el espíritu germánico, exhibiendo una magnífica salud, e inquebrantable en su hondura y fuerza dionisiaca, está solazándose y soñando, cual caballero ligeramente adormecido en el fondo de un abismo inaccesible. De estas simas asciende hacia nosotros el *Lied* dionisiaco, y lo hace para ayudarnos a entender que este caballero germánico no cesa de soñar con su mito dionisiaco por medio de visiones graves y bienhechoras. Que nadie crea que el espíritu alemán ha perdido para siempre su patria mítica si aún es capaz de comprender con claridad el canto de los pájaros que nos habla de esa patria. Existirá el día en el que, envuelto en la frescura matinal de un sueño prodigioso, se sentirá despierto; entonces, matará dragones, destruirá a los pérfidos enanos y despertará a Brunilda... ¡Ni la mismísima lanza de Wotan le podrá frenar![227]

[226] Esta imagen del niño en Heráclito («El tiempo es un niño que juega aquí y allá...», corresponde al fragmento 52, Diels-Kranz, filósofo en cuya compañía, según Nietzsche, siente «más calor» y goza «de mejor humor que en ningún otro lugar» (EH, «El nacimiento de la tragedia», § 3) es un emblema del propio pensar nietzscheano. *Vid.,* FT. «La tragedia es bella en tanto que el impulso que produce lo terrible en la vida, se muestra aquí como impulso artístico, con su reír, como un niño que juega. En esto reside lo conmovedor y emocionante de la tragedia como tal, en que vemos delante nuestro el impulso terrible convertido en impulso de juego y de arte» (KSA, VII, 7 (27)).

[227] Como es fácil de reconocer, Nietzsche vuelve aquí a personificar el destino de Alemania con la temática heroica del Siegfried wagneriano, la segunda parte

Amigos míos que creéis en la música dionisiaca: ya sabéis también qué significado tiene para nosotros la tragedia. Ella alberga, volviendo a nacer de la música, el mito trágico: ¡gracias a él, podéis depositar en él todas vuestras esperanzas y olvidar lo más doloroso! Ahora bien, lo más doloroso para nosotros es toda esa interminable indignidad bajo la que el espíritu germánico, extrañado de su hogar y de su patria, ha vivido al servicio de pérfidos enanos. Sé que comprenderéis estas palabras, como sé que también, finalmente, comprenderéis mis esperanzas.

25

Indisociables, tanto la música como el mito trágico expresan análogamente la capacidad dionisiaca de un pueblo. Ambos proceden de un ámbito artístico asentado allende lo apolíneo; ambos transfiguran un dominio donde la disonancia y el espectáculo terrorífico del mundo se deleitan expirando en placenteros acordes; ambos juegan con el aguijón del displacer, confiándose a sus todopoderosas artes mágicas; mediante su juego, ambos llegan incluso a justificar la existencia del «peor de los mundos». Es aquí donde, en comparación con lo apolíneo, lo dionisiaco se revela como el sempiterno y originario poder artístico que insta a existir al mundo entero de la apariencia: es en este punto neurálgico donde se requiere un nuevo resplandor transfigurador para mantener vivo el mundo animado de la individuación. Si pudiéramos imaginar una encarnación humana de la disonancia —¿y qué es el hombre si no?— dicha disonancia necesitaría para poder vivir una ilusión soberana que cubriera su propio ser con un velo de belleza. He aquí la genuina misión artística de Apolo:

del *Anillo* y sus personajes (el dios Wotan, el dragón, el caballero, el enano Mime, que cría a Siegfried en el bosque, y Brunilda). En dicha obra Alberico y los enanos moran en el fondo de la tierra; en la superficie del globo, los gigantes Fasolt y Fafner; y en las nubes, los dioses y Wotan. Retrospectivamente, en EH («El nacimiento de la tragedia», § 1), Nietzsche reconoce aquí una alusión a los «sacerdotes cristianos»: «En todo el libro, un profundo, hostil silencio contra el cristianismo: éste no es ni apolíneo ni dionisiaco; *niega* todos los valores *estéticos*, los únicos valores que *El nacimiento de la tragedia* reconoce: el cristianismo es nihilista en el sentido más profundo, mientras que en el símbolo dionisiaco se alcanza el límite extremo de la *afirmación*. Una vez se hace referencia a los sacerdotes cristianos como una "especie pérfida de enanos", de "subterráneos"». *Vid.* nota 6 e introducción.

en su nombre todos nosotros ciframos esas innumerables ilusiones de bella apariencia que en todo momento hacen de la existencia algo digno de ser vivido e incitan a seguir viviendo el momento siguiente.

De ese fundamento de toda existencia, de ese subsuelo dionisiaco del mundo, sólo puede penetrar en la conciencia del individuo humano justo la medida exacta susceptible de ser superada por la fuerza de transfiguración apolínea, de tal forma que, de acuerdo con el canon de la justicia eterna, ambos impulsos artísticos se vean impelidos a desplegar su potencial en una proporción rigurosamente recíproca. Allí donde los poderes dionisiacos se ciernen sobre nosotros con tanta violencia como la que padecemos, Apolo, envuelto en una nube, tiene que haber descendido ya hacia nosotros. No cabe duda de que las exuberantes expresiones de su belleza serán contempladas por los miembros de una generación posterior.

Pero que esta consecuencia se revelará de manera necesaria, es una percepción que cualquiera de nosotros podrá comprobar con sólo acudir a su intuición si alguna vez se ha sentido transportado, aunque sólo fuera en sueños, a la existencia propia del helenismo antiguo: vagabundeando bajo elevadas columnatas jónicas, oteando un horizonte delimitado por líneas nobles y puras, viendo, muy cerca de él, reflejos de su figura transfigurada en el mármol brillante y, en derredor, hombres que avanzan con paso solemne o delicado, con armoniosos sonidos y un lenguaje gestual... ¿Cómo esta persona, ante este incesante desbordamiento de belleza, no iba a estar obligada a exclamar, alzando la mano a Apolo: «Bienaventurado pueblo de los helenos, ¡qué grande ha de ser el poder de Dioniso entre vosotros si el dios de Delos considera que estos actos de magia son necesarios para curar vuestra locura ditirámbica!». Ahora bien, a alguien así conmovido, un anciano ateniense, con la mirada sublime de Esquilo, le podría espetar lo siguiente: «Mas no dejes de añadir esto, curioso extranjero:[228] ¡Cuánto habrá tenido que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello! Mas sígueme ahora a la tragedia y haz una ofrenda conmigo en el templo de las dos divinidades».

[228] El tema del «meteco», como señala P. Vidal-Naquet (*El espejo roto*, Madrid, Abada, 2004, págs. 59 y sigs.), es una interesante constante en las tragedias griegas. No se olvide que en *Bacantes* el propio Dioniso aparece como extranjero en Tebas a la cabeza de una siniestra banda extranjera.

EL CAMINANTE Y SU SOMBRA

Traducción y notas de
ALFREDO BROTONS

ABREVIATURAS Y SÍMBOLOS EMPLEADOS EN LAS NOTAS DE ESTA OBRA

Pi:	Primera impresión.
Em:	Ejemplar autobiográfico.
Pr:	Pruebas.
Pr1:	Pruebas antes de la corrección de Nietzsche.
Pr2:	Corrección de Nietzche en las pruebas.
Ma:	Manuscrito.
Md:	Manuscrito definitivo, esto es, el proyecto autógrafo de la primera impresión.
Cl:	Copia en limpio, esto es, las anotaciones que llevan a la copia en limpio.
Fp:	Frase previa, esto es, las anotaciones que llevan a la copia en limpio.
BN:	Libros de la biblioteca póstuma de Nietzsche.
Va:	Variante anterior.
Vp:	Variante posterior.
[?]:	Lectura incierta.
[+]:	Palabra ilegible.
[=]:	Laguna.
— — —:	Frase interrumpida o incompleta.
<>:	Completado por los editores o por el traductor.
[ ]:	Tachado por Nietzshe o indicación del traductor.

La sombra: Como hace tanto que no te oigo hablar, quisiera darte una ocasión para ello.

El caminante: Alguien habla: ¿dónde?, ¿y quién? Casi me parece oírme hablar a mí mismo, sólo que con una voz aún más débil que la mía.

La sombra (tras una pausa): ¿No te alegra tener una ocasión para hablar?

El caminante: Por Dios y todas las cosas en que no creo: mi sombra habla; lo oigo, pero no lo creo.

La sombra: Admitámoslo y no cavilemos más sobre ello; dentro de una hora todo habrá acabado.

El caminante: Justamente eso pensé yo cuando en un bosque cerca de Pisa vi primero dos y luego cinco camellos.

La sombra: Está bien que los dos seamos de igual modo indulgentes para con nosotros si alguna vez se acalla nuestra razón: así tampoco nos volveremos fastidiosos en la conversación y no le apretaremos enseguida las clavijas al otro en el caso de que alguna vez sus palabras nos suenen incomprensibles. Si no se sabe contestar atinadamente, basta ya con decir algo: ésta es la sensata condición bajo la que accedo a charlar con alguien. En una conversación larga aun el más sabio se vuelve una vez loco y tres tonto.

El caminante: Tu frugalidad no es halagadora para aquel a quien la confiesas.

La sombra: ¿Debo, pues, halagar?

El caminante: Yo pensaba que la sombra humana era su vanidad; pero ésta nunca preguntaría: «¿Debo, pues, halagar?».

La sombra: La vanidad humana, en la medida en que la conozco, tampoco pregunta, como ya he hecho yo dos veces, si puede hablar: habla siempre.

El caminante: Ahora me doy cuenta de lo poco cortés que soy contigo, mi querida sombra: todavía no he dicho una sola palabra sobre lo mucho que me alegro de oírte y no meramente verte. Sabrás que amo la sombra tanto como amo la luz. Para que haya belleza del rostro, claridad del habla, bondad y firmeza de carácter, la sombra es tan necesaria como la luz. No son antagonistas: más bien se tienen amorosamente de las manos, y cuando la luz desaparece, la sombra escapa tras ella.

La sombra: Y yo odio lo mismo que tú odias: la noche; amo a los hombres porque son discípulos de la luz, y me deleita el brillo de sus ojos cuando conocen y descubren, infatigables conocedores y descubridores. Esa sombra que todas las cosas muestran cuando la luz solar del conocimiento cae sobre ellas, esa sombra soy yo también.

El caminante: Creo comprenderte, aunque te has expresado algo sombríamente. Pero tenías razón: los buenos amigos intercambian de vez en cuando una palabra oscura como signo de entendimiento, que debe ser un enigma para un tercero. Y nosotros somos buenos amigos. ¡Basta, pues, de preámbulos! Cientos de preguntas oprimen mi alma, y quizá sea corto el tiempo de que dispones para contestarlas. Veamos en qué podemos coincidir con toda prisa y apacibilidad.

La sombra: Pero las sombras somos más tímidas que los hombres: ¡a nadie le revelarás cómo hemos conversado juntos!

El caminante: ¿*Cómo* hemos conversado juntos? ¡El cielo me proteja de prolongados diálogos escritos! Si a Platón le hubiese gustado menos devanar, más hubiera gustado Platón a sus lectores. Una conversación que en la realidad deleita es, transformada en escrito y leída, un cuadro con todas las perspectivas falsas: todo es demasiado largo o demasiado corto. Pero ¿podré quizá revelar *sobre qué* estamos de acuerdo?

La sombra: Con eso me contento; pues nadie reconocerá en ello más que tus opiniones: nadie pensará en la sombra.

El caminante: ¡Quizá te equivoques, amiga mía! Hasta ahora en mis opiniones se ha percibido más a la sombra que a mí.

La sombra: ¿Más la sombra que la luz? ¿Es posible?

El caminante: ¡Ten seriedad, querida loca! Ya mi primera pregunta demanda seriedad.

1

Del árbol del conocimiento. Verosimilitud, pero no verdad; liberosimilitud, pero no libertad: por estos frutos es por lo que no puede confundirse el árbol del conocimiento con el árbol de la vida.[1]

2

La razón del mundo. Que el mundo *no* es el epítome de una racionalidad eterna puede probarse definitivamente por el hecho de que esa *porción del mundo* que conocemos —me refiero a nuestra razón humana— no es demasiado racional. Y si *ésta* no es en todo tiempo y completamente sabia y racional, tampoco el resto del mundo lo será; aplícase aquí el razonamiento *a minori ad majus, a parte ad totum*,[2] y ciertamente con fuerza decisiva.

3

«En el principio era.»[3] Glorificar el origen: ése es el resabio metafísico que reaparece en el examen de la historia y hace creer terminantemente que en el comienzo de todas las cosas está lo más valioso y esencial.

4

Metro para el valor de la verdad. Para la altura de la montaña no es en absoluto criterio el esfuerzo de su ascensión. ¡Y debe ser de otro modo en la ciencia! —nos dicen algunos que quieren pasar por iniciados—; ¡precisamente el esfuerzo en pos de la verdad debe decidir sobre el valor de la verdad! Esta absurda moral parte del pensamiento de que las «verdades» no son propiamente hablando nada más que aparatos de gimnasia en los que tendríamos que trabajarnos arduamente hasta la fatiga: una moral para atletas y gimnastas del espíritu.

[1] *Cf.* Gn 2,9.
[2] «De lo menor a lo mayor, de la parte al todo.»
[3] *Cf.* Jn 1, 1.

5[4]

Uso lingüístico y realidad. Hay un menosprecio afectado de todas las cosas que de hecho los hombres toman por más importantes, *de todas las cosas más próximas*. Se dice, por ejemplo: «se come sólo para vivir», una mentira execrable como aquella que habla de la procreación como el propósito propiamente dicho de toda voluptuosidad. A la inversa, la alta estimación de las «cosas más importantes» casi nunca es enteramente auténtica: los sacerdotes y metafísicos nos han ciertamente habituado absolutamente en estos campos a un *uso lingüístico* hipócritamente exagerado, pero no han reorientado sin embargo el sentimiento, que no toma por tan importantes estas cosas más importantes como aquellas desdeñadas cosas más próximas. Pero una deplorable consecuencia de esta doble hipocresía es siempre el hecho de que no se hace de las cosas más próximas, por ejemplo el comer, el alojamiento, el vestir, el trato, objeto de continuas meditación y reforma desprejuiciadas y *generales*, sino que, puesto que esto pasa por degradante, se aparta de ello la seriedad intelectual y artística; de modo que aquí el hábito y la frivolidad triunfan fácilmente sobre los irreflexivos, especialmente sobre la juventud inexperta; mientras que por otro lado nuestras continuas violaciones de las más simples leyes del cuerpo y del espíritu nos llevan a todos, jóvenes y viejos, a una vergonzosa dependencia y falta de libertad, me refiero a esa en el fondo superflua dependencia de médicos, preceptores y curanderos de almas, cuya presión gravita aún hoy en día sobre toda la sociedad.[5]

6[6]

La fragilidad terrena y su causa principal. Cuando se mira en torno, siempre se topa con hombres que toda su vida han comido huevos sin advertir que los alargados son los más sabrosos, que no saben que una tormenta beneficia al vientre, que los perfumes huelen más intensamente con aire frío y claro, que nuestro sentido del gusto no es el mismo en distintas partes de la boca, que todas las comidas en que se ha-

[4] *Cf.* 40 [23].
[5] sobre toda la sociedad] En *Cl*: «sobre la sociedad culta».
[6] *Cf.* 40 [22].

bla bien o se oyen cosas buenas redundan en perjuicio del estómago. Por más que no satisfagan estos ejemplos sobre la falta de sentido de la observación, tanto más puede confesarse que las *cosas más próximas de todas* son muy mal vistas, muy rara vez examinadas, por la mayoría. ¿Y es esto indiferente? Sopésese no obstante que de esta carencia derivan *casi todos los quebrantos corporales y anímicos* de los individuos: no saber lo que nos beneficia, lo que nos perjudica, en la organización del modo de vida, la distribución del día, el tiempo y la selección del trato, en el negocio y el ocio, en el mandar y obedecer, el sentimiento de la naturaleza y del arte, el comer, el dormir y el meditar; ser *ignorante en lo más pequeño y cotidiano* y no tener aguda vista es lo que para tantos hace de la tierra un «prado de la desventura».[7] No se diga que aquí como en todas partes se trata de la *sinrazón* humana; más bien hay razón suficiente y de sobra, pero se la orienta *mal* y se la *desvía artificialmente* de esas cosas pequeñas y las más próximas de todas. Sacerdotes y maestros, y el sublime afán de dominio de los idealistas de toda índole, de la más burda y de la más refinada, persuaden ya al niño de que lo que importa es algo enteramente diferente: la salud del alma, el servicio del Estado, el fomento de la ciencia, o el prestigio y las posesiones, como los medios de prestar servicios a toda la humanidad, mientras que las necesidades del individuo, sus grandes o pequeñas cuitas las veinticuatro horas del día, son algo desdeñable o indiferente. Ya Sócrates[8] se defendió con todas las fuerzas contra ese arrogante descuido de lo humano en provecho del hombre y se complació en recordar, con una cita de Homero, el alcance y la suma reales de todo cuidado y reflexión: esto es, y sólo esto, decía, «lo que en mi casa me sobreviene para bien o para mal».[9]

7

Dos medios de consolación. Epicuro, el sosegador de almas de la Antigüedad tardía, tuvo esa maravillosa comprensión que aún hoy en día sigue siendo tan raro encontrar:[10] la de que para el apaciguamiento del ánimo no es en absoluto necesaria la solución de las cuestiones teó-

[7] *Cf.* Empédocles (Diels-Kranz), fragmentos 121, 3-4; 158. *Cf.* AU, 77 [ed. cast.: *Obras completas*, cit., vol. II, pág. 728].
[8] *Cf.* Diógenes Laercio, *Vidas de filósofos*, II, 21 [ed. cast. cit., vol. I, pág. 59].
[9] *Cf.* Homero, *Odisea*, IV, 392 [ed. cast., cit., trad. José Alsina, pág. 60].
[10] que aún hoy] Variante en *Fp*: «que tan necesaria sería precisamente hoy en día».

ricas últimas y extremas. Así, a aquellos a quienes atormentaba el «temor de los dioses» le bastaba con decirles: «Si hay dioses, de nosotros no se ocupan»,[11] en lugar de disputar infructuosamente y a distancia sobre la cuestión última de si había dioses en general. Esa posición es mucho más oportuna y pujante: se le dan al otro unos cuantos pasos de ventaja y así se le dispone mejor a escuchar y atender. Pero en cuanto se pone a demostrar lo contrario —que los dioses se ocupan de nosotros—, en qué laberintos y zarzales tiene que meterse el pobre, enteramente por sí solo, sin la astucia del interlocutor, el cual sólo ha de tener la suficiente humanidad y sutileza para ocultar su compasión ante este espectáculo. Acaba finalmente ese otro en el asco, el argumento más fuerte contra cualquier tesis, en el asco hacia su propia afirmación; se enfría y se aleja con la misma disposición que tiene también el ateo puro: «¡Qué me importan en definitiva los dioses! ¡Al diablo[12] con ellos!» En otros casos, sobre todo cuando una hipótesis medio física medio moral había ensombrecido el ánimo, no refutaba esta hipótesis, sino que concedía que bien pudiera ser así, pero había *aún una segunda hipótesis* para explicar el mismo fenómeno; que tal vez pudiera suceder de otro modo.[13] La *pluralidad* de hipótesis, por ejemplo respecto al origen de la mala conciencia, basta también en nuestro tiempo para borrar del alma esa sombra que tan fácilmente nace de la cavilación sobre una hipótesis, la única visible y por eso cien veces sobreestimada. Quien, por consiguiente, desee brindar consuelo a desgraciados, malhechores, hipocondríacos, moribundos, recuerde las dos fórmulas apaciguadoras de Epicuro, que pueden aplicarse a un gran número de cuestiones. En la forma más simple rezarían más o menos: primero, supuesto que sea así, nada nos importa; segundo, puede que sea así, pero también puede ser de otro modo.[14]

8

En la noche. En cuanto cae la noche, altérase nuestra percepción con respecto a las cosas más próximas. Ahí está el viento, que merodea

[11] *Cf.* Diógenes Laercio, *op. cit.*, x, 123-124.

[12] Al diablo] En *Md*, corregido por Nietzsche: «A la porra» (lit.: «A los buitres»).

[13] *Cf.* Diógenes Laercio, *op. cit.*, x, 85-7.

[14] En *Fp* se añadía: «*Demostrar* lo contrario es en efecto un asunto desesperado: y a ello empujaría a cualquiera que se tomase en serio estas cosas, es decir, llevaría a cualquiera al colmo de la perplejidad: hasta que abdicase».

como por caminos prohibidos, murmurando, como si buscase algo, enojado porque no lo encuentra. Ahí está la luz de las lámparas, de tétrico, rojizo brillo, titilando laxamente, resistiendo desganadamente a la noche, esclava impaciente del hombre que vela. Ahí está la respiración del durmiente, su lúgubre compás, al que una pena siempre recurrente parece silbar la melodía; no la oímos, pero cuando el pecho del durmiente se eleva, sentimos nuestro corazón acongojado, y cuando el aliento decrece y casi expira en un silencio de muerte, nos decimos: «¡descansa un poco, pobre espíritu atormentado!». A todo viviente, pues vive tan oprimido, le deseamos un eterno reposo; la noche nos persuade a la muerte. Si los hombres careciesen del sol y condujesen con el claro de luna y el aceite la lucha contra la noche, ¿qué filosofía les envolvería con sus velos? Más aún, adviértesele ya al modo de ser espiritual y anímico del hombre cómo está en conjunto entenebrecido por la mitad de oscuridad y carencia de sol que enluta la vida.

9[15]

Dónde nació la doctrina de la libertad de la voluntad. Sobre el uno la *necesidad* se cierne bajo la figura de sus pasiones, sobre el otro como hábito de escuchar y obedecer, sobre el tercero como conciencia lógica, sobre el cuarto como capricho y travieso gusto por saltarse las páginas. Pero estos cuatro buscan la *libertad* de su voluntad precisamente allí donde cada uno de ellos está más firmemente atado: es como si el gusano de seda buscase la libertad de su voluntad precisamente en el hilar. ¿De dónde procede esto? Obviamente del hecho de que todos se tienen por más libres allá donde mayor es su *sentimiento vital*, esto es, como queda dicho, ora en la pasión, ora en el deber, ora en el conocimiento, ora en la travesura. Aquello por que el hombre individual es fuerte, en que se siente vivo, debe ser siempre también, opina él involuntariamente, el elemento de su libertad: conjuga dependencia y torpeza, independencia y sentimiento vital como pares necesarios. Aquí una experiencia que el hombre ha hecho en el terreno sociopolítico es equivocadamente transferida al terreno metafísico último: allí el hombre fuerte es también el hombre libre, allí

[15] *Cf.* 41 [66], 42 [3], 42 [25], 47 [1].

el sentimiento vivo de gozo y de sufrimiento, de altura de la esperanza, de audacia del deseo, de vehemencia del odio, es el patrimonio de los dominantes e independientes, mientras que el sometido, el esclavo, vive oprimido y torpemente. La doctrina de la libertad de la voluntad es una invención de las clases *dominantes*.

10[16]

No sentir nuevas cadenas. Mientras no *sentimos* que dependemos de algo, nos tenemos por independientes: un razonamiento falso que muestra cuán orgulloso y ansioso de poder es el hombre. Pues admite aquí que bajo cualquier circunstancia debe advertir y reconocer, en cuanto la sufre, la dependencia, bajo el supuesto de que *habitualmente* vive en la independencia y, tan pronto la pierda excepcionalmente, notará un contraste del sentimiento. Pero ¿y si fuera verdad lo contrario: que *siempre* vive en múltiple dependencia, pero se tiene por libre cuando por hábito prolongado *ya no nota* la opresión de la cadena? Sólo las cadenas *nuevas* le hacen sufrir: «libertad de la voluntad» no significa propiamente hablando nada más que no sentir nuevas cadenas.

11[17]

La libertad de la voluntad y el aislamiento de los hechos. Nuestra imprecisa observación habitual toma un grupo de fenómenos como uno y lo llama un hecho: entre éste y otro hecho piensa aquélla además un espacio vacío, *aísla* todo hecho. Pero en verdad todo nuestro actuar y conocer no es ninguna sucesión de hechos e intervalos vacíos, sino un flujo continuo. Ahora bien, la creencia en la libertad de la voluntad es precisamente incompatible con la representación de una fluencia continua, uniforme, indivisa, indivisible: presupone que *todo acto singular es aislado e indivisible*; es un *atomismo* en el dominio del querer y del conocer. Precisamente del mismo modo que entendemos inexactamente de caracteres, así hacemos con los hechos: hablamos de caracteres idénticos, de hechos idénticos: *no hay ni unos ni otros*. Pero,

[16] *Cf.* 47 [1].
[17] *Cf.* 42 [66].

ahora bien, no elogiamos ni censuramos más que bajo este falso presupuesto de que hay hechos *idénticos*, de que se da una jerarquía de *géneros* de hechos a la que corresponde una jerarquía de valores; es decir, no sólo *aislamos* el hecho singular, sino también a su vez los grupos de hechos presuntamente idénticos (actos buenos, malos, compasivos, envidiosos, etc.), en ambos casos equivocadamente. La palabra y el concepto son el fundamento más visible por el que creemos en este aislamiento de grupos de actos: con ellos no sólo *designamos* las cosas; a través suyo suponemos aprehender la *esencia* de éstas. Aun ahora palabras y conceptos nos inducen constantemente a pensar que las cosas son más simples de lo que son, separadas entre sí, indivisibles, como siendo cada una en y para sí. El *lenguaje* oculta una mitología filosófica que vuelve a irrumpir a cada instante, por precavido que pueda uno ser. La creencia en la libertad de la voluntad, es decir, en hechos *idénticos* y hechos *aislados*, tiene en el lenguaje su evangelista y abogado constante.

12

Los errores fundamentales. Para que el hombre sienta cualquier placer o displacer, debe estar dominado por una de estas dos ilusiones: o *bien* cree en la *identidad* de ciertos hechos, de ciertas sensaciones: entonces tiene, por la comparación de estados actuales con pasados y por la equiparación o desequiparación de ellos (tal como se produce en todo recuerdo), un placer o displacer anímico; o *bien* cree en la *libertad de la voluntad*, como cuando piensa: «no hubiera debido hacer esto», «esto hubiera podido acabar de otro modo», e igualmente obtiene de ello placer o displacer. Sin los errores que son activos en todo placer y displacer anímico, nunca hubiera surgido una humanidad, cuyo sentimiento fundamental es y sigue siendo que el hombre es el libre en el mundo de la ausencia de libertad, el eterno *taumaturgo*, sea que actúe bien o mal, la asombrosa excepción, el superanimal, el cuasidiós, el sentido de la creación, lo que no puede pensarse ausente, la clave del enigma cósmico, el gran soberano de la naturaleza y despreciador de la misma, ¡el ser que llama a su historia *historia universal! ¡Vanitas vanitatum homo!*.[18]

[18] «El hombre es vanidad de vanidades».

13

Decir dos veces. Es bueno expresar una cosa enseguida dos veces y darle un pie derecho y uno izquierdo. La verdad puede ciertamente tenerse sobre una sola pierna; pero con dos andará e irá por ahí.

14[19]

El hombre, el comediante del mundo. Debería haber criaturas más espirituales de lo que son los hombres, meramente para saborear enteramente a fondo el humor que reside en el hecho de que el hombre se considere el fin de todo el Universo y la humanidad sólo se dé seriamente por satisfecha con la perspectiva de una misión universal. Si un dios ha creado el mundo, creó al hombre como *mono de Dios*, como continuo motivo de recreo en sus demasiado largas eternidades. La armonía de las esferas en torno a la tierra sería entonces sin duda las carcajadas burlonas de todas las demás criaturas en torno al hombre. Con el *dolor* ese aburrido inmortal hace cosquillas a su animal favorito a fin de divertirse con los gestos e interpretaciones trágico-orgullosas de sus sufrimientos, en general con la inventiva espiritual de la más vanidosa de las criaturas, en cuanto inventor de este inventor. Pues quien diseñó al hombre por broma tenía más espíritu que éste, y también más gozo en el espíritu. Incluso aquí donde nuestra humanidad quiere humillarse voluntariamente, nos juega la vanidad una mala pasada, pues al menos en *esta* vanidad quisiéramos los hombres ser algo enteramente incomparable y prodigioso. ¡Nuestra unicidad en el mundo, ay, es una cosa absolutamente demasiado inverosímil! Los astrónomos, quienes a veces participan realmente de un horizonte despegado de la tierra, dan a entender que la gota de *vida* en el mundo carece de significación para el carácter total del inmenso océano del devenir y perecer; que incontables astros tienen condiciones similares a las de la tierra para la producción de la vida, que son por consiguiente muy numerosos, por supuesto apenas un puñado en comparación con la infinita cantidad de los que nunca han tenido el brote vital o han sanado de él ha mucho; que la vida en cada uno de estos

[19] *Cf.* 42 [17].

astros, conforme a la duración de su existencia, ha sido un instante, una centella, con largos, largos lapsos temporales detrás, es decir, de ninguna manera la meta y el propósito último de su existencia. Tal vez la hormiga en el bosque se imagine con la misma intensidad ser la meta y el propósito de la existencia del bosque, como hacemos nosotros cuando casi involuntariamente asociamos en nuestra fantasía la destrucción de la humanidad con la destrucción de la tierra; y aún somos modestos si nos detenemos ahí y no organizamos un ocaso general del mundo y de los dioses. Ni aun el más cándido de los astrónomos puede apenas sentir la tierra sin vida de otro modo que como el túmulo luminoso y flotante de la humanidad.

15

Modestia del hombre. ¡Qué poco placer basta a la mayoría para hallar la vida buena! ¡Qué modesto es el hombre!

16

Dónde es menester la indiferencia. Nada sería más desatinado que esperar a ver lo que la ciencia algún día establezca definitivamente sobre las cosas primeras y últimas, y hasta entonces pensar (¡y sobre todo creer!) del modo *tradicional*, como tan a menudo se aconseja. El impulso a no querer tener en este dominio más que *seguridades* es un *atavismo religioso*, nada mejor, una forma solapada y sólo aparentemente escéptica de «necesidad metafísica», a la que se adjunta la reserva mental de que durante mucho tiempo aún no se tendrá una visión de estas seguridades últimas y hasta entonces el «creyente» está en su derecho de no preocuparse de todo este dominio. En absoluto tenemos *necesidad* de estas seguridades respecto a los horizontes más remotos para vivir una humanidad plena y excelente: tan poco como la hormiga tiene necesidad de ellas para ser una buena hormiga. Más bien debemos ponernos en claro sobre de dónde proviene propiamente hablando esa importancia fatal que durante tanto tiempo hemos asignado a esas cosas, y para ello precisamos de la *historia* de los sentimientos éticos y religiosos. Pues solamente bajo la influencia de estos sentimientos se nos han vuelto tan graves y terribles esas culminantes cuestiones del conocimiento: en las regiones más

exteriores *a que* aún llega la mirada espiritual sin *penetrar* en ellas se han importado conceptos tales como culpa y castigo (¡y ciertamente castigo eterno!); y esto tanto más imprudentemente cuanto más oscuras eran estas regiones. Desde antiguo se ha fantaseado con temeridad allí donde nada podía establecerse, y se ha persuadido a los descendientes a tomar estas fantasías por serias y verdaderas, para finalmente jugar la execrable baza de que más vale creer que saber. Ahora bien, lo que hoy en día es menester respecto a esas cosas últimas no es saber frente a fe, sino ¡*indiferencia frente a fe y presunto saber* en esos dominios! *Todo* lo demás debe estarnos más cerca que lo que hasta ahora se nos ha predicado como lo más importante; me refiero a esas preguntas: ¿Para qué el hombre? ¿Cuál es su destino después de la muerte? ¿Cómo se reconcilia con Dios? y demás *curiosa*[20] por el estilo. No más que estas preguntas de los religiosos nos atañen las preguntas de los dogmáticos filosóficos, sean idealistas, materialistas o realistas. Todos sin excepción se ocupan en apremiarnos a una decisión en terrenos en que ni fe ni saber son menester; incluso para los más grandes amantes del conocimiento es más útil que todo lo investigable y accesible a la razón se rodee de un neblinoso y falaz cinturón pantanoso, de una banda de lo impenetrable, eternamente fluido e indeterminable.[21] Precisamente por comparación con el reino de la oscuridad en el confín del orbe del saber, aumenta constantemente el valor del mundo claro y cercano, el más próximo, del saber. Debemos volver a convertirnos en *buenos vecinos de las cosas más próximas* y no mirar tan despreciativamente como hasta ahora por encima de ellas a nubes y trasgos nocturnos. En bosques y cavernas, en parajes pantanosos y bajo cielos cubiertos, allí ha vivido, y vivido miserablemente, el hombre como en las etapas culturales de siglos y siglos enteros. Allí *aprendió a despreciar* el presente, la vecindad, la vida y a sí mismo, y nosotros, nosotros habitantes de las vegas *más claras* de la naturaleza y del espíritu, aún llevamos hoy en día en nuestra sangre, por herencia, algo de este veneno del desprecio hacia lo más próximo.

[20] «Escrupulosidades.»

[21] se ocupan en] En *Fp*: «intentan imponernos un dogmatismo en dominios en que ni fe ni saber son menester, es más, donde pudiera ser que ni siquiera fuera deseable un conocimiento definitivo: pues el impulso a saber ha menester un mar sin costas».

17

Explicaciones profundas. Quien del pasaje de un autor «da una explicación más profunda» que lo que éste encerraba, no ha explicado, sino *oscurecido*, al autor. Ésta es la situación de nuestros metafísicos con respecto al texto de la naturaleza; peor aún. Pues para aportar sus profundas explicaciones, a menudo arreglan primero el texto; es decir, lo *corrompen*. Para dar un curioso ejemplo de corrupción textual y de oscurecimiento del autor pueden servir las ideas de Schopenhauer sobre el embarazo de las mujeres. El indicio de la constante existencia de la voluntad de vivir en el tiempo, dice él, es el coito; el indicio de la luz del conocimiento de nuevo asociada a esta voluntad, que mantiene abierta la posibilidad de redención, y ciertamente en el grado sumo de claridad, es el renovado devenir hombre de la voluntad de vivir. El signo de éste es el embarazo, que por ello avanza franco y libre, incluso orgulloso, mientras que el coito se esconde como un criminal. Afirma él que *toda mujer*, sorprendida en el acto de generación, se moriría de vergüenza, pero *«exhibe su embarazo sin rastro de vergüenza, más aún, con una especie de orgullo»*.[22] Ante todo, este estado no puede exhibirse tan fácilmente *más* de lo que él mismo se exhibe; pero al no resaltar Schopenhauer *más que* precisamente la intencionalidad de la exhibición, se prepara el texto para que éste se adecue a la «explicación» de antemano sostenida. Luego, lo que dice sobre la generalidad del fenómeno que se explica no es verdad: habla de «toda mujer», pero muchas mujeres, especialmente las más jóvenes, muestran a menudo en este estado, incluso ante los parientes más próximos, un penoso avergonzamiento; y si mujeres de edad madura y muy madura, en particular las del pueblo bajo, se enorgullecen en efecto de ese estado, es porque con ello dan a entender que *todavía* son deseadas por sus maridos. Que al verlas el vecino y la vecina o un extraño de paso diga o piense: «será posible...», esta limosna nunca deja de ser gustosamente aceptada por la vanidad femenina

[22] Quien del pasaje] Comienzo diferente en *Fp*: «Las ideas de Schopenhauer sobre el embarazo de las mujeres (bus<car> pas<aje>) constituyen un ejemplo adecuado de cómo el instinto metafísico de buscar inexplicables explicaciones metafísicas puede aturdir al filósofo y hacer de él un mal observador». La nota «buscar el pasaje» estaba destinada a Gast; pero cuando éste encontró el pasaje de Schopenhauer, Nietzsche rehizo el comienzo de este aforismo en *Md*. El pasaje se halla en Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, II, 338 y sigs. *BN*.

fondo seres por entero semejantes, sólo que el segundo obtiene su ventaja de otra manera que el primero, a saber: mediante tributos regulares que la comunidad le liquida, y ya no mediante saqueos. (Es la misma relación que entre el mercader y el pirata, quienes durante mucho tiempo son una y la misma persona: cuando una función no les parece aconsejable, ejercen la otra. En definitiva, aún hoy toda moral comercial no es más que una forma *más prudente* de la moral de pirata: comprar tan barato como sea posible —cuando se pueda, por nada más que los costes de empresa—, vender tan caro como sea posible.)[28] Lo esencial es: aquel poderoso promete mantener el *equilibrio* frente al bandido; en ello ven los débiles una posibilidad de vivir. Pues o tienen que agruparse ellos mismos como un poder *equivalente* o se someten a alguien equivalente (le prestan servicios a cambio de sus prestaciones). De buen grado se opta preferentemente por el segundo procedimiento, pues mantiene en jaque a *dos* seres peligrosos: al primero por el segundo y al segundo por la perspectiva de la ventaja; pues éste sale ganando si trata benigna o tolerablemente a los sometidos, para que puedan alimentarse no sólo a sí mismos, sino también a su gobernante. En realidad, el rigor y la crueldad son entonces siempre posibles, pero, comparado con la completa *aniquilación* anteriormente siempre posible, en este estado los hombres sienten ya un gran alivio. Al principio la comunidad es la organización de los débiles para el *equilibrio* con poderes peligrosamente amenazantes. Una organización para la preponderancia sería más aconsejable si llegase a ser tan fuerte que pudiese *aniquilar* de una vez el poder contrario; y si se trata de un solo depredador poderoso, ciertamente se *intenta* esto. Pero si es jefe de un clan o cuenta con grandes adhesiones,

para la obtención del equilibrio: 1) Alianza de pequeños poderes contra uno grande. 2) División de uno grande en pequeños (donde los débiles tienen entonces la ventaja). El *bandido* y el que promete protección contra el bandido, orig<inariamente> muy parecidos (como mercader y pirata). Pero él promete mantener el equilibrio: entonces vienen los más débiles; ἄξιος, que contrapesa; ἀγὼν-ἀγὼν νεῶν convoy de barcos. Lugar de concentración. "Que vale", "lo que pesa lo mismo que una cosa"». *Fp*: «Los contrapesos están en lucha, no toleran *ninguna neutralidad*: ahora quieren la preponderancia. (De ahí Melier) La dominación incontestada de uno solo aparece entonces como el mal menor. Los *fuertes* no quieren el equilibrio; pero los numerosos débiles de la comunidad aspiran a él. Que haya equilibrio es un gran peldaño». *Fp*: «Cuando alguien roba y asesina, se le castiga, es decir, se le trata como a un no-igual, como fuera de la comunidad, se le recuerda lo que ha obtenido de la comunidad».

[28] *Cf.* H. C. Carey, *Lehrbuch der Volkswirtschaft und Sozialwissenschaft*. Edición alemana autorizada por Karl Adler, 2.ª ed., Viena, 1870, págs. 103 y sigs., *BN*.

es improbable la rápida, decisiva aniquilación y hay que esperar largas *hostilidades*; pero éstas le acarrean a la comunidad el estado menos deseable, pues con ellas pierde el tiempo para ocuparse de su sustento vital con la necesaria regularidad y ve constantemente amenazado el producto de todo su trabajo. Por eso la comunidad prefiere llevar su poder de defensa y ataque exactamente a la altura en que está el poder del vecino peligroso y darle a entender a éste que ahora la balanza está equilibrada: ¿por qué no querer ser buenos amigos? El *equilibrio* es, pues, un concepto muy importante para la más antigua doctrina jurídica y moral; el equilibrio es la base de la justicia. Cuando ésta dice en épocas bárbaras: «ojo por ojo, diente por diente»,[29] presupone el equilibrio alcanzado y quiere *conservarlo* mediante esta retribución; de modo que cuando ahora uno delinque contra otro, éste ya no toma venganza movido por ciega saña. Sino que, en virtud del *jus talionis*,[30] se *restablece* el equilibrio de las perturbadas relaciones de poder; pues en tales circunstancias arcaicas un ojo, un brazo *de más* es una porción de poder, un peso de más. En el seno de esta comunidad en que todos se consideran equilibrados, contra los delitos, es decir, contra las transgresiones del principio del equilibrio, existen el *oprobio* y el *castigo*: el oprobio, un peso instituido contra el individuo usurpador que se ha procurado ventajas a través de la usurpación pero que mediante el oprobio experimenta ahora desventajas que superan y *contrarrestan* la anterior ventaja. Lo mismo reza para el castigo: contra la preponderancia que todo criminal se arroga, establece un contrapeso mucho mayor, contra el acto violento el encarcelamiento, contra el robo la restitución y la multa. Se le *recuerda* así al reo que con su acción se separó *de* la comunidad y sus ventajas morales: ésta le trata como a un desigual, débil, que está fuera de ella; por eso el castigo no es sólo represalia, sino que tiene *algo más*, algo del *rigor del estado natural*; a *éste* quiere precisamente *recordar*.

23[31]

¿Les cabe a los partidarios de la doctrina de la libre voluntad castigar? Los hombres que por profesión juzgan y castigan tratan en cada caso

[29] *Ex* 21, 24.

[30] «Derecho de represalia.»

[31] *Cf.* 42 [54], 42 [58], 42 [60], 42 [65].

de establecer si un malhechor es en general responsable de su acto, si *podía* aplicar su razón, si obró con *razones* y no inconscientemente o bajo coacción. Si se le castiga, se castiga el hecho de haber preferido las peores a las mejores razones; las cuales, por tanto, debe haber *conocido*. Cuando este conocimiento falta, el hombre no es libre ni responsable; a menos que su desconocimiento, su *ignorantia legis*,[32] por ejemplo, sea consecuencia de una negligencia informativa intencionada; entonces, por tanto, al no quererse enterar de lo que debía, prefirió ya las peores a las mejores razones, y debe ahora expiar las consecuencias de su mala elección. Si por el contrario es que no ha visto las mejores razones, acaso por estupidez o idiotez, no se suele castigar: ha carecido, como se dice, de la elección, obró como un animal. La negación intencionada de la mejor razón es de lo que ahora se hace el presupuesto de que el criminal pueda ser castigado. Pero ¿cómo puede alguien ser intencionadamente más irracional de lo que no puede evitar ser? ¿En base a qué decidir si los platillos de la balanza están cargados de buenos y malos motivos? ¿No por el amor, por la ceguera, por una coacción externa, tampoco por una interna (pondérese además que toda llamada «coacción externa» no es nada más que la coacción interna del temor y del dolor)? ¿En base a qué?, se pregunta una y otra vez. ¿Así que la *razón* no debe ser la causa porque no podría decidirse contra las razones mejores? Ahora bien, aquí es donde se acude al auxilio de la «libre voluntad»: debe decidir el *completo antojo*, sobrevenir un momento en que no opere ningún motivo, en que el acto se produzca a modo de milagro, de la nada. Se castiga esta presunta *discrecionalidad* en un caso en que no debiera regir ningún antojo: la razón que conoce la ley, la prohibición y el mandamiento no habría debido, se supone, dejar ninguna elección en absoluto y sí operar como coacción y superior poder. El criminal es por tanto castigado por hacer uso de la «libre voluntad», es decir, por haber actuado sin razón allí donde habría debido actuar según razones. Pero *¿por qué* obra así? Esto es precisamente lo que ya no cabe preguntarle: fue un acto sin «por qué», sin motivo, sin origen, algo sin fin ni razón. ¡*Pero*, según la primera condición más arriba consignada de toda punibilidad, *no cabría tampoco castigar un tal acto*! Tampoco puede hacerse valer esa forma de punibilidad como si aquí *no* se hubiese hecho algo, omitido algo, *no* se hubiese hecho uso de la razón; ¡pues

[32] «Ignorancia de la ley.»

bajo todas las circunstancias la omisión se produjo *sin intención*! y sólo la omisión intencionada de lo preceptuado pasa por punible. El criminal ha ciertamente preferido las peores a las mejores razones, pero *sin* razón ni intención: ha ciertamente aplicado su razón, pero no *para* no aplicarla. Ese presupuesto para hacer punible al criminal de haber negado intencionadamente su razón está precisamente superado por la asunción de la «libre voluntad». No os *cabe* castigar a vosotros, adeptos a la doctrina de la «libre voluntad», ¡no según vuestros propios axiomas! Pero en el fondo no son éstos más que una portentosa mitología conceptual; y la gallina que los ha incubado ha empollado sus huevos apartada de toda realidad.

24

Para el enjuiciamiento del criminal y de su juez. El criminal que conoce todo el flujo de las circunstancias no encuentra su acto tan fuera del orden y de la comprensibilidad como su juez y censor; pero su castigo le es medido exactamente según el grado de *asombro* que a ellos les produce la vista del acto como algo incomprensible. Cuando el conocimiento que el defensor de un criminal tiene del caso y de su prehistoria es suficiente, las llamadas razones de atenuación que presenta en serie acaban por borrar toda la culpa. O, todavía más claramente: el defensor irá *atenuando* gradualmente ese *asombro* condenatorio y medidor del castigo y terminará superándolo totalmente al obligar a todo oyente honesto a la confesión interna siguiente: «tuvo que actuar como actuó; si le castigásemos, castigaríamos la eterna necesidad». Medir el grado del castigo según el *grado de conocimiento* que de la historia de un criminal se tiene o *puede en general obtenerse*, ¿no riñe esto con toda equidad?

25

El trueque y la equidad.[33] Ante un trueque sólo se procedería honesta y justamente si cada una de las dos partes pidiese tanto como le parece valer su mercancía, incluyendo en el cálculo el esfuerzo de su obten-

[33] Título diferente en *Fp*: «Lo que hay de inmoral en el trueque».

ción, la rareza, el tiempo empleado, etc., amén del valor afectivo. En cuanto fija el precio *con arreglo a la necesidad del otro*, es un bandido y extorsionista más refinado. Si el objeto de trueque es el dinero, ha de ponderarse que un tálero francés es cosa muy distinta en manos de un rico heredero, un jornalero, un comerciante, un estudiante: cada uno debería recibir mucho o poco por él, según haga casi nada o mucho por conseguirlo: eso sería equitativo; en realidad, como es sabido, ocurre al revés. En el gran mundo de las finanzas el tálero del rico perezoso es más productivo que el del pobre y laborioso.

26

Las situaciones de derecho como medios. El derecho, basado en pactos entre iguales, persiste en tanto el poder de los que han pactado es exactamente igual o parecido; la prudencia creó el derecho para poner fin a la querella y a la *inútil* disipación entre poderes análogos. Pero a éstas se les pone fin *de modo igualmente definitivo* cuando una de las partes ha *devenido* decisivamente *más débil* que la otra: entonces aparece el sometimiento y *cesa* el derecho, pero el éxito es el mismo que hasta ahora se alcanzaba mediante el derecho. Pues ahora es la *prudencia* del preponderante la que aconseja *ahorrar* la fuerza del sometido y no desperdiciarla inútilmente; y con frecuencia es la situación del sometido más favorable de lo que era la del igual. Las situaciones de derecho son por tanto *medios* temporales que la prudencia aconseja, no metas.

27

Explicación de la alegría del mal ajeno. La alegría del mal ajeno surge del hecho de que cada cual tiene aflicción, arrepentimiento o dolor en más de un respecto que le es perfectamente consciente: el daño que afecta a otro *equipara* a éste con él, aplaca su envidia. Si precisamente se encuentra a sí mismo bien, acumula sin embargo en su consciencia la desgracia del prójimo como un capital al que recurrir cuando sobrevenga la propia desgracia; también así tiene él «alegría del mal ajeno». El talante orientado a la igualdad echa por tanto su vara de medir en el terreno de la fortuna y del acaso: la alegría del mal ajeno es la expresión más vulgar de triunfo y de restauración de la igualdad, aun en el seno del orden superior del mundo. Sólo desde que el hombre ha aprendido a ver a otros hombres como iguales, es decir, sólo desde la fundación de la sociedad, hay alegría del mal ajeno.

28[34]

Lo arbitrario en la dosificación de los castigos. A la mayoría de los criminales sus castigos les llegan como a las mujeres sus hijos. Diez, cien veces han hecho lo mismo sin que sobrevengan consecuencias desagradables: de repente se produce el descubrimiento y tras él el castigo. El hábito debería sin embargo hacer que la culpa del acto por el que el criminal es castigado apareciera más disculpable; ha en efecto nacido una propensión a la que es más difícil resistirse. En vez de eso, cuando existe la sospecha de crimen inveterado, es castigado más rigurosamente; se hace valer el hábito como razón contra toda atenuación. ¡Un modo de vida anterior modélico, con el que el crimen desentona tanto más horrorosamente, debería hacer que la culpabilidad apareciera agudizada! Pero suele atenuar el castigo. Así que todo se evalúa no según el criminal, sino según la sociedad y los daños y riesgos de ésta; la utilidad previa de un hombre le es tomada en cuenta frente a su esporádica perniciosidad, la perniciosidad anterior se suma a la actualmente descubierta, y así se impone la máxima pena. Pero si de este modo se castiga o recompensa (esto en el primer caso, en el que el menor castigo es una recompensa) el pasado de un hombre, uno debería remontarse aún más y castigar o recompensar la causa de un tal o cual pasado, quiero decir, a los padres, a los educadores, a la sociedad, etc.; en muchos casos se hallará entonces que de alguna manera los jueces son partícipes de la culpa. Es arbitrario detenerse en el criminal cuando se castiga el pasado; si no se puede admitir la absoluta disculpabilidad de toda culpa, uno debería detenerse en cada caso sin guiar y no mirar más atrás: aislar por tanto la culpa y no asociarla en absoluto con el pasado; si no, se peca contra la lógica. Más vale que extraigáis, vosotros libres de voluntad, la conclusión necesaria de vuestra doctrina de la «libertad de la voluntad» y decretéis audazmente: *«ningún acto tiene pasado»*.

[34] *Cf.* CS, 23. *Fp*: «¿Dónde se detendría *el castigo, asimismo, del pasado*? En todo caso, sería arbitrario quedarse en el criminal».

29[35]

La envidia y su hermana más noble. Donde la igualdad está realmente impuesta y duraderamente cimentada, surge esa propensión en conjunto tenida por inmoral, que en el estado natural apenas sería concebible: la *envidia*. El envidioso es sensible a toda preeminencia del otro por encima del nivel común y quiere rebajarlo a éste, o elevarse él hasta ella: de ahí resultan dos modos de acción distintos, que Hesíodo designó como la mala y la buena Eris. Igualmente surge en el estado de igualdad la indignación por que a otro le vaya mal *por debajo* de su dignidad e igualdad: son éstos afectos de naturalezas *más nobles*. En las cosas que son independientes del arbitrio del hombre echan de menos la justicia y la equidad, es decir: exigen que esa igualdad que el hombre reconoce sea también reconocida por la naturaleza y el azar; se encolerizan por que a los iguales no les vaya igual.

30[36]

Envidia de los dioses. La «envidia de los dioses» surge cuando el considerado inferior se equipara de alguna manera al superior (como Ayax) o le *es* equiparado por el favor del destino (como Níobe en cuanto madre colmada de bendiciones).[37] En el seno del orden jerárquico *social* esta envidia plantea la exigencia de que nadie tenga méritos *por encima* de su estamento, aunque su dicha sea conforme a éste, y especialmente que su autoconsciencia no sobrepase esos límites. El general victorioso experimenta a menudo la «envidia de los dioses», lo mismo que el discípulo que ha creado una obra maestra.

31

La vanidad como rebrote del estado insocial. Puesto que con vistas a su seguridad los hombres han establecido la *igualdad* recíproca para la

[35] En *Fp* aparecía una nota para Gast: «¡Otro aforismo!», en la misma página en que a continuación estaban escritos OS (HH) 29 y 31.

[36] *Cf.* 41 [10].

[37] En la mitología griega, los dioses castigan a Níobe por jactarse de haber tenido más descendencia que Leto: Apolo mata a sus hijos y Artemisa a sus hijas.

fundación de la comunidad, pero esta concepción va en el fondo contra la naturaleza del individuo y es algo forzado, nuevos brotes del antiguo impulso a la superioridad se hacen valer cuanto más garantizada está la seguridad general: en el deslinde de los estamentos, en la aspiración a dignidades y privilegios profesionales, en general en la vanidad (modales, atuendo, lenguaje, etc.). Tan pronto como vuelve a ser sensible el peligro para la comunidad, la mayoría, que en el estado de tranquilidad general no ha podido imponer su preponderancia, reinstaura el estado de igualdad: desaparecen por algún tiempo las prerrogativas y vanidades absurdas. Pero si la comunidad se desmorona por entero, «todo cae en la anarquía, enseguida irrumpe el estado natural, la despreocupada, desconsiderada desigualdad, como ocurrió en Corcira, según el relato de Tucídides.[38] No hay derecho natural ni injusticia natural.

32

Equidad. Un desarrollo ulterior de la justicia es la equidad, que nace entre los que no atentan contra la igualdad comunitaria: en casos en los que la ley no prescribe nada, se aplica esa más sutil consideración del equilibrio que mira hacia adelante y hacia atrás y cuya máxima es: «como tú a mí, así yo a ti». *Aequum* significa precisamente: «es conforme a *nuestra igualdad*; ésta lima también nuestras pequeñas diferencias hasta una apariencia de igualdad y quiere que nos perdonemos no poco que no *tendríamos* que perdonarnos».

33[39]

Elementos de la venganza. Se dice tan rápidamente la palabra «venganza»:[40] parece como si no pudiera siquiera contener más que una sola raíz conceptual y sentimental. Y por eso no se cesa en el esfuerzo por encontrarla: tal como nuestros economistas nacionales todavía no se han cansado de olfatear una tal unidad en la palabra «valor» y de

[38] *Cf.* Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, III, 70-85 [ed. cast. cit., págs. 241-51].

[39] *Cf.* 42 [7], 42 [8], 42 [9], 42 [21], 42 [26].

[40] *Rache*.

buscar el originario concepto-raíz del valor. ¡Como si todas las palabras no fuesen bolsillos en los que se ha metido ora esto, ora aquello, ora varias cosas a la vez! Así es también «venganza» ora esto, ora aquello, ora algo más compuesto. Distíngase por lo pronto ese contragolpe defensivo que se ejecuta casi involuntariamente contra objetos inanimados que nos han herido (como contra máquinas en movimiento): el sentido de nuestro movimiento es el de parar la máquina atajando el daño. Para lograr esto, la fuerza del contragolpe debe a veces ser tan fuerte que destroce la máquina; pero si es demasiado fuerte para que el individuo pueda destruirla enseguida, éste no dejará de asestar el golpe más violento de que sea capaz, por así decir como una última tentativa. Así se comporta uno también contra las personas perniciosas bajo el sentimiento inmediato del perjuicio mismo; si a este acto se le quiere llamar un acto de venganza, sea; sólo pondérese que únicamente la *autoconservación* puso aquí en movimiento su mecanismo racional y que en el fondo no se piensa al hacerlo en el pernicioso, sino en uno mismo: obramos así *sin* querer a nuestra vez hacer daño, sino solamente para *salvar* cuerpo y vida. Se requiere *tiempo* para pasar con el pensamiento de uno al contrario y preguntarse de qué modo asestar el golpe más eficaz. Sucede esto en la segunda clase de venganza: su premisa es una reflexión sobre la vulnerabilidad y la capacidad de sufrimiento del otro; quiere hacerse daño. En cambio, el horizonte del que toma venganza encierra tan poco asegurarse a sí mismo contra un perjuicio ulterior que casi regularmente se atrae el ulterior perjuicio correspondiente y con mucha frecuencia se lo encara de antemano con sangre fría. Si en la primera clase de venganza era el miedo al segundo golpe lo que hacía el contragolpe tan fuerte como fuera posible, aquí hay una indiferencia casi total hacia lo que el adversario *hará*; sólo lo que él nos *ha* hecho determina la fuerza del contragolpe. ¿Qué nos ha hecho, pues? ¿Y de qué nos sirve que sufra ahora después de habernos hecho sufrir? Se trata de una *restauración*, en tanto que el acto de venganza de la primera clase sólo sirve a la *autoconservación*. El adversario tal vez nos ha hecho perder propiedades, rango, amigos, hijos: estas pérdidas no son restituidas por la venganza; la restauración únicamente se refiere a una *pérdida accesoria* junto a todas las pérdidas mencionadas. La venganza de la restauración no preserva de ulteriores perjuicios, no hace a su vez bueno el perjuicio sufrido; salvo en un caso. Cuando el adversario ha hecho sufrir nuestro *honor*, la venganza puede *restaurarlo*. Pero éste ha sufrido en todo caso un daño cuando se nos ha infligido un sufrimiento intencionadamente: pues el adversario demostró con ello que no nos *temía*. Mediante la venganza demostramos que tampoco le *tememos*: ahí reside la nivelación, la restauración. (La intención de mostrar la total ausencia de *temor* va en algunas personas tan lejos que la peligrosidad de la venganza para sí mismas [deterioro de la salud o de la vida, o cualquier otra pérdida] la consideran una condición indispensable de toda venganza. Por eso apelan al duelo, aunque los tribunales les ofrecen su concurso para también así obtener satisfacción por la ofensa; pero no aceptan como suficiente la restauración de su honor exenta de peligros, pues no pueden demostrar su falta de temor.) En la clase de venganza primeramente mencionada es precisamente el temor el que ejecuta el contragolpe; aquí en cambio es la ausencia de temor la que, como queda dicho, *quiere demostrarse* mediante el contragolpe. Nada parece por tanto más diferente que la motivación interna de los dos modos de acción que se designan con la palabra «venganza»; y pese a ello, sucede muy a menudo que el que ejerce la venganza no tiene claro lo que a fin de cuentas le ha determinado al acto; quizás asestó el contragolpe por temor o para conservarse, pero luego, cuando tuvo tiempo para reflexionar sobre el punto de vista del honor ofendido, se persuadió de haberse vengado por causa de su honor: este motivo es en todo caso *más noble* que el otro. En él es además esencial si ve su honor dañado a los ojos de *los demás* (del mundo) o sólo a los ojos del ofensor: en este último caso preferirá la venganza secreta, pero en el primero la pública. Según su pensamiento penetre intensa o débilmente en el alma del autor y de los testigos, será su venganza más exasperada o suave; si carece por entero de esta clase de fantasía, no pensará en la venganza en absoluto; pues en tal caso no se da en él el sentimiento del honor, ni por tanto el de ofender. Tampoco *pensará* en la venganza si *desprecia* al autor y a los testigos del hecho; pues, en cuanto despreciados, ni pueden darle ni tampoco recibir ningún honor. Por último, renunciará a la venganza en el caso nada infrecuente de que ame al autor: por supuesto, pierde así su honor a los ojos de éste y se hace quizá menos digno de la correspondencia amorosa. Pero renunciar a toda correspondencia amorosa es también un sacrificio al que el amor está dispuesto con tal de no *tener que hacer daño* al ser amado: esto significaría hacerse a sí mismo más daño que daño hace ese sacrificio. En resumen: todo el mundo se venga, a menos que se carezca de honor o se esté lleno de desprecio o de amor hacia el pernicioso u ofensor. Aun cuando se dirijan a los tribunales, quieren la

venganza como personas privadas; pero *además*, en cuanto hombres de la sociedad que piensan más allá y precavidos, la venganza de la sociedad sobre quien no la *honra*. Así, el castigo judicial *restaura* tanto el honor privado como el honor social; es decir: castigo es venganza. Además, se da también en él ese otro elemento de la venganza descrito en primer lugar, en la medida en que a través de él la sociedad sirve a su *autoconservación* y asesta el contragolpe en *legítima defensa*. El castigo quiere evitar el perjuicio *ulterior*, quiere *intimidar*. De este modo están realmente asociados en el castigo los dos elementos de la venganza tan distintos, y esto quizá contribuye al máximo a mantener esa mencionada confusión conceptual gracias a la cual el individuo que se venga no sabe habitualmente lo que en definitiva quiere.

34

Las virtudes de la pérdida. En cuanto miembros de sociedades creemos tener vedado el ejercicio de ciertas virtudes que como privados nos hacen el máximo honor y nos procuran algún contento, por ejemplo la gracia y la indulgencia para con transgresores de toda índole, en general todo modo de obrar en el que la ventaja de la sociedad sufriría a causa de nuestra virtud. Ningún colegio de magistrados puede ante su conciencia aplicar el indulto: al rey *en cuanto individuo* se le ha reservado esta prerrogativa; uno se alegra cuando él hace uso de ella, como prueba de que gustosamente seríase indulgente, pero en absoluto en cuanto sociedad. Ésta no reconoce por consiguiente más que las virtudes ventajosas o al menos inocuas (las que se practican sin pérdida o incluso con réditos, por ejemplo la justicia). Esas virtudes deficitarias no pueden haber por tanto nacido *en la sociedad*, pues todavía hoy en día se eleva contra ellas la oposición en cualquier mínima sociedad que se forme. Son en consecuencia virtudes entre noiguales, inventadas por el superior, el individuo, virtudes *de señor*, con la reserva mental de que «yo soy lo bastante poderoso para soportar un quebranto evidente; ésta es una prueba de mi poder»; es decir, virtudes afines al *orgullo*.

35

Casuística de la ventaja. No habría casuística de la moral si no hubiese casuística de la ventaja. A menudo el entendimiento más libre y sutil no basta para elegir entre dos cosas de modo que de la elección resulte necesariamente la máxima ventaja. En tales casos se elige porque se tiene que elegir, y luego se tiene una especie de vértigo sentimental.

36

Convertirse en hipócrita. Todo mendigo se vuelve hipócrita; como todo el que hace su oficio de una carencia, de una penuria (ya sea ésta personal o pública). El mendigo no siente ni mucho menos la carencia como tiene que hacerla sentir si quiere vivir de la mendicidad.

37

Una especie de culto de las pasiones. Vosotros, oscurantistas y culebras ciegas de la filosofía, habláis, para denunciar el carácter de toda la esencia del mundo, del *carácter temible* de las pasiones humanas. ¡Como si en todas partes en que ha habido pasión hubiera habido también temibilidad! ¡Por negligencia *en lo pequeño*, por falta de autoobservación y de observación de los que deben ser educados, habéis dejado vosotros mismos crecer las pasiones hasta convertirse en tales monstruos que ahora ya ante la palabra «pasión» os sobrecoge el temor! De vosotros dependía y de nosotros depende *despojar* a las pasiones de su carácter temible y tomar precauciones de suerte que no se conviertan en torrentes devastadores. No deben inflarse las propias inadvertencias hasta convertirlas en fatalidades eternas; más bien queremos cooperar honestamente en la tarea de transformar todas las pasiones de la humanidad en alegrías.

38

Remordimiento. El remordimiento es, como la mordedura de un perro a una piedra, una estupidez.

39

Origen de los derechos. Los derechos se remontan en primera instancia a la *tradición*, la tradición a un *convenio* de un tiempo. En una ocasión se estuvo bilateralmente satisfecho con las consecuencias del convenio

celebrado y por otra parte se fue demasiado perezoso para reconocerlo formalmente; así se siguió viviendo como si nunca se hubiese dejado de reconocerlo, y poco a poco, al ir el olvido extendiendo su niebla sobre el origen, se creyó tener un estado sagrado, definitivo, sobre el que cada generación *debía* continuar la edificación. La tradición era ahora *coacción*, aun cuando ya no reportaba el provecho por mor del cual se había originariamente establecido el convenio. En todas las épocas han hallado aquí su plaza fuerte los *débiles*: tienden a *perpetuar* el convenio de un tiempo, la condescendencia.

40

La significación del olvido en el sentimiento moral. Las mismas acciones que en el seno de la sociedad originaria dictó primero la intención del *provecho* común las han llevado a cabo más tarde otras generaciones por otros motivos: por temor o respeto a los que las exigían y recomendaban, o por hábito, por haberlas visto llevar a cabo en torno a sí desde la niñez, o por benevolencia, porque su práctica procuraba por doquier amigos y caras de aprobación, o por vanidad, porque eran alabadas. Tales acciones, cuyo motivo fundamental, la utilidad, se ha *olvidado*, son entonces llamadas morales: no porque sean llevadas a cabo por esos *otros* motivos, sino porque *no* se las lleva a cabo por utilidad consciente. ¿De dónde este *odio*, aquí visible, al provecho, donde toda acción loable excluye formalmente de sí la acción por mor del provecho? Evidentemente la sociedad, hogar de toda moral y de todo encomio de la acción moral, ha tenido que luchar durante demasiado tiempo y demasiado arduamente con la codicia y el egoísmo del individuo para no acabar por tasar *cualquier otro* otro motivo como éticamente superior al provecho. Surge así la apariencia de que la moral no ha brotado del provecho, cuando originariamente fue el provecho social el que tuvo que luchar denodadamente para imponerse y adquirir un prestigio superior frente a todas las utilidades privadas.

41

Los ricos herederos de la moralidad. Hay también en la moral una riqueza *hereditaria*: la poseen los mansos, caritativos, compasivos, bonachones, que han recibido de sus antepasados el *modo de acción bueno*, pero

no la razón (la fuente del mismo). Lo bueno de esta riqueza es que tiene que ser prodigada y compartida constantemente si es que se quiere en general sentirla, y que así trabaja involuntariamente por reducir las distancias entre riqueza y pobreza morales; y no ciertamente, lo que es lo más curioso y mejor, en favor de un futuro promedio entre pobreza y riqueza, sino en favor de un enriquecimiento y superabundancia *generales*. Tal como aquí se ha hecho puede resumirse la opinión dominante sobre la riqueza moral hereditaria; pero a mí me parece que es más sustentada *in majorem gloriam*[41] de la moralidad que en honor a la verdad. La experiencia al menos instaura un principio que tiene que considerarse, si no como refutación, en todo caso como restricción significativa de esa generalidad. Sin el más exquisito entendimiento, dice la experiencia, sin la capacidad de la más sutil decisión y una *fuerte propensión a la ponderación*, los ricos herederos de la moralidad se convierten en sus dilapidadores: al abandonarse sin reservas a sus impulsos compasivos, bonachones, reconciliadores, apaciguadores, hacen que todo el mundo en torno a sí se vuelva más negligente, ávido y sentimental. Por eso los hijos de tales dilapidadores sumamente morales son fácilmente —y, como por desgracia hay que decir, en el mejor de los casos— agradables ineptos enclenques.

42

El juez y los atenuantes. «Hasta con el Diablo hay que ser honrado y pagar las deudas» —dijo un viejo soldado cuando le contaron algo más detalladamente la historia de Fausto—; ¡a Fausto le toca el Infierno!» «¡Qué tremendos sois los hombres! —exclamó su mujer—, ¿cómo es posible? ¡Pero si no hizo nada más que no tener tinta en el tintero! Por supuesto que escribir con sangre es un pecado, pero ¿debe por ello quemarse a un hombre tan guapo?»

43

Problema del deber hacia la verdad. El deber es un sentimiento imperioso que apremia a la acción, al cual llamamos bueno y tenemos por

[41] «A mayor gloria.»

indiscutible (sobre el origen, los límites y la justificación del mismo ni queremos hablar ni hemos hablado). Pero el pensador lo tiene todo por devenido y todo lo devenido por discutible; es por tanto el hombre sin deber en tanto en cuanto no es más que precisamente pensador. Como tal, pues, tampoco reconocería el deber de ver y decir la verdad, ni sentiría este sentimiento; él pregunta: ¿de dónde procede?, ¿adónde quiere ir?, pero este mismo cuestionar lo considera él cuestionable. Pero ¿no tendría esto como consecuencia que la máquina del pensador ya no funcionara correctamente si él pudiera estar realmente *exento de deber* en el acto de conocer? En tal medida parece aquí ser necesario para la *calefacción* el mismo elemento que debe investigarse por medio de la máquina. La fórmula sería quizás: *admitiendo* que hubiera un deber de conocer la verdad, ¿cómo reza entonces la verdad respecto a cualquier otro deber? Pero ¿no es un contrasentido un sentimiento hipotético de deber?

44

Peldaños de la moral. La moral es ante todo un medio para conservar la comunidad en general y preservarla de la ruina; es además un medio para conservar la comunidad a una cierta altura y con una cierta bondad. Sus motivos son el *temor* y la *esperanza*; y ciertamente tanto más ásperos, poderosos, rudos, cuanto que todavía es muy fuerte la propensión a lo inverso, unilateral, personal. Hay que servirse aquí de los más atroces medios de intimidación mientras no funcionen otros más suaves y no pueda alcanzarse de otra manera esa doble clase de conservación (entre los más violentos cuéntase la invención de ese más allá con un infierno eterno). Debe haber allí suplicios del alma y sayones prestos a ello. Peldaños ulteriores de la moral y por tanto medios para el fin señalado son los mandamientos de un dios (como la ley mosaica); todavía más allá y más arriba, los mandamientos de un concepto absoluto del deber, con el «tú debes»: todo peldaños bastante toscamente tallados, pero *anchos*, pues los hombres aún no saben pisar los más finos, los más estrechos. Viene luego una moral de la *inclinación*, del *gusto*, finalmente la de la *lucidez*, que está más allá de todos los motivos ilusorios de la moral, pero se ha dado cuenta de que durante largos períodos la humanidad no pudo tener otros.

45

La moral de la compasión en boca de los inmoderados. Todos los que no se tienen a sí mismos suficientemente bajo control y no conocen la moralidad como constantes autodominio y autosuperación ejercidos en lo más grande y en lo más pequeño, se convierten involuntariamente en glorificadores de los impulsos buenos, compasivos, benévolos, de esa moralidad instintiva que no tiene cabeza, sino que sólo parece componerse de corazón y manos solícitas. Tiene incluso interés en desacreditar una moralidad de la razón y hacer de esa otra la única.[42]

46

Cloacas del alma. También el alma ha de tener sus cloacas determinadas en las que poder verter sus basuras: para ello sirven personas, relaciones, estamentos o la patria o el mundo o finalmente —para los muy soberbios (me refiero a nuestros queridos «pesimistas» modernos)— el buen Dios.

47

Una forma de reposo y de contemplación. Cuida de que tu reposo y contemplación no se parezcan a los del perro ante una carnicería, al cual el temor no le deja avanzar ni el apetito retroceder; y que abre los ojos como si fuesen bocas.

48

La prohibición sin razones. Una prohibición cuya razón no entendemos o no admitimos es casi una orden no sólo para el porfiado, sino también para el ávido de conocimiento: puede llegarse al extremo de intentar enterarse de *por qué* se ha dado la prohibición. Las prohibiciones morales, como las del Decálogo, sólo convienen a épocas de

[42] se convierten] En *Fp*: «*glorifican* los impulsos buenos, compasivas, benévolos, la moralidad instintiva, y le dan la preeminencia sobre la racional: así todos los cristianos que no creen ni siquiera en la *posibilidad* de una moralidad originada en la razón».

razón sojuzgada: hoy en día una prohibición como «no matarás», «no codiciarás a la mujer de tu prójimo»,[43] presentada sin razones, tendría un efecto antes pernicioso que provechoso.

49

Retrato. ¿Qué clase de hombre es el que puede decir de sí: «yo desprecio muy fácilmente, pero nunca odio. En todo hombre encuentro enseguida algo que ha de honrarse y por lo que lo honro; me atraen poco las llamadas cualidades amables»?

50

Compasión y desprecio. Exteriorizar compasión es sentido como un signo de desprecio, pues evidentemente uno ha dejado de ser un objeto de *temor* en cuanto alguien le demuestra compasión. Se ha caído por debajo del nivel de equilibrio, cuando éste ya no satisface la vanidad humana, sino que sólo el destacar y el inspirar temor le dan al alma el más apetecible de todos los sentimientos. Es por eso un problema cómo ha surgido la *estimación* de la compasión, lo mismo que cómo ha de explicarse por qué ahora se elogia al altruista: originariamente es *despreciado* o *temido* en cuanto pérfido.

51

Saber ser pequeño. Hay que estar todavía tan cerca de las flores, las hierbas y las mariposas como un niño que no sobresale mucho de ellas. Nosotros los mayores hemos en cambio crecido por encima de ellas y tenemos que rebajarnos a las mismas; creo que las hierbas nos *odian* cuando confesamos nuestro amor por ellas. Quien quiere tener parte en *todo* lo bueno debe también saber ser pequeño a ratos.

[43] Ex 20, 13-14.

52

Contenido de la conciencia. El contenido de nuestra conciencia es todo lo que en los años de la infancia fue sin razón *exigido* regularmente de nosotros por parte de personas que nosotros venerábamos o temíamos. Desde la conciencia es, pues, excitado ese sentimiento del deber («esto debo hacer, esto no debo hacer») que no pregunta: *¿por qué* debo? En todos los casos en que se hace una cosa con «porque» y «porqué» actúa el hombre *sin* conciencia; pero no por ello contra ésta. La creencia en autoridades es la fuente de la conciencia: no es ésta, pues, la voz de Dios en el corazón del hombre, sino la voz de algunos hombres en el hombre.

53

Derrota de las pasiones. El hombre que ha derrotado sus pasiones ha entrado en posesión de la tierra más fructuosa: como el colono que se ha adueñado de los bosques y pantanos. La tarea más urgente es entonces *sembrar* en el suelo de las pasiones reprimidas la semilla de las buenas obras espirituales. La derrota misma no es más que un *medio*, no una meta; si no se la considera así, rápidamente crece toda clase de maleza y cizaña en el más fértil suelo desocupado, y no tarda en proliferar más ferazmente que antes.

54

Aptitud para servir. Todos los llamados hombres prácticos tienen una aptitud para servir: esto precisamente los hace prácticos, sea para otros, sea para sí mismos. Robinson poseía un sirviente aún mejor que Viernes: Crusoe.[44]

55

Peligro del lenguaje para la libertad espiritual. Toda palabra es un prejuicio.

[44] Viernes es el criado del protagonista de *Robinson Crusoe*, novela de Daniel Defoe, en la isla desierta.

56

Espíritu y aburrimiento. El proverbio: «El magiar es demasiado perezoso para aburrirse» da que pensar. Sólo los animales más finos y activos son capaces de aburrimiento. Un tema para un gran poeta sería el *aburrimiento de Dios* en el séptimo día de la creación.

57

En el trato con los animales. Todavía puede observarse la génesis de la moral en nuestro comportamiento con los animales. Cuando no entran en consideración provecho y perjuicio, tenemos un sentimiento de completa irresponsabilidad; matamos y herimos por ejemplo insectos o los dejamos vivir y habitualmente no pensamos absolutamente nada al hacerlo. Somos tan torpes que ya nuestras gentilezas con flores y pequeños animales son casi siempre mortíferas; lo cual no afecta en lo más mínimo al placer que nos causan. Hoy es la fiesta de los animales pequeños, el día más sofocante del año: todo bulle y hormiguea a nuestro alrededor, y sin querer, *pero también* sin prestar atención, aplastamos acá y allá un gusanito o un minúsculo escarabajo velloso. Si los animales nos reportan perjuicios, entonces nos afanamos de todos los modos en su *exterminio*, y los medios son con frecuencia bastante crueles sin que propiamente hablando lo queramos: es la crueldad de la irreflexión. Si nos son útiles, los *explotamos*: hasta que una prudencia más sutil nos enseña que ciertos animales rinden bien con otro tratamiento, a saber, con el del cuidado y la cría. Sólo entonces nace la responsabilidad. Con el animal doméstico se evitan los malos tratos; hay personas que se soliviantan cuando otra es cruel con su vaca, en total conformidad con la primitiva moral comunitaria, que ve en peligro el provecho *común* en cuanto un individuo delinque. El que en la comunidad percibe un delito teme el perjuicio indirecto para sí; y tememos por la bondad de la carne, de la agricultura y de los medios de transporte cuando vemos que no se trata bien al animal doméstico. Además, el que es desconsiderado con los animales despierta la sospecha de ser también desconsiderado con las personas débiles, disminuidas, incapaces de venganza; pasa por innoble, carente de orgullo más sutil. Surge así un principio de juicio y sentimiento morales: lo mejor lo añade la superstición. No pocos animales incitan al hombre con miradas, sonidos y gestos a *proyectarse* en ellos, y no pocas religiones enseñan a ver bajo ciertas circunstancias en el animal la residencia de las almas de los hombres y de los dioses: por eso recomiendan en general más noble precaución y aun respetuoso recato en el trato con los animales. Aun tras la desaparición de esta superstición, los sentimientos por ella despertados siguen operando, y maduran y florecen. Sabido es que en este punto ha evidenciado el cristianismo ser una religión pobre y retrógrada.[45]

58[46]

Nuevos actores.[47] No hay entre los hombres banalidad mayor que la muerte; tras ésta viene en el escalafón el nacimiento, pues no nacen todos los que sin embargo mueren; luego sigue el matrimonio. Pero en cada una de sus incontadas e incontables representaciones, estas pequeñas tragicomedias trilladas son siempre interpretadas por nuevos actores cada vez, y no cesan por tanto de tener espectadores interesados: cuando habría que creer que todo el público teatral del mundo se hubiera ahorcado, por hastío, de todos los árboles mucho ha. Tanta importancia tienen los nuevos actores, tan poca la pieza.

59

¿Qué es «obstinado»? El camino más corto no es el más recto posible, sino aquel en que los vientos más propicios hinchan nuestras velas:

---

[45] Además, el que es] Final diferente en *Pr*1: «No hay *derechos* de los animales sobre nosotros, porque no saben organizarse en poderes *equivalentes* ni pueden cerrar *contratos*. Los animales que el hombre acoge junto a sí para su crianza se han hecho *más bellos* y más dulces, también *más inteligentes*: el primero y más antiguo animal doméstico, el que más lejos ha llevado este triple proceso, es la *mujer*. [Añadido por Nietzsche en *Md*:] Cuanto más se imagina el hombre a sí mismo entre los animales, más sufre y goza con ellos; trata más humanamente a aquellos que tienen rasgos humanoides [continuación en *Pr*2:] y es frío con todo lo que no se le asemeja». *Cf.* cartas de Nietzsche a Peter Gast del 2 y del 29 de noviembre de 1879.

[46] *Cf.* carta de Nietzsche a Carl von Gersdorff del 21 de diciembre de 1877: «Querido amigo, la mayor trivialidad del mundo es la muerte; la segunda, nacer; y luego viene, en tercer lugar, el matrimonio...»; *cf. Die Briefe des Freiherrn Carl vom Gersdorff an Friedrich Nietzsche*, III, Weimar, 1936, nota 288, pág. 121.

[47] Título diferente en *Fp*: «No temer la banalidad».

así dice la teoría de los navegantes. No seguirla significa ser *obstinado*: la firmeza de carácter está entonces contaminada por la estupidez.

60

La palabra «vanidad». Es enojoso que algunas palabras de las que nosotros los moralistas no podemos en modo alguno prescindir porten ya en sí una especie de censura de costumbres, desde aquellos tiempos en que se execraban los impulsos más inmediatos y naturales del hombre. Así, esa convicción fundamental de que entre las olas de la sociedad navegamos bien o naufragamos mucho más por lo que *valemos* que por lo que *somos* —una convicción que debe ser el timón para toda actuación referida a la sociedad— es designada y estigmatizada con la muy general palabra «vanidad», *vanitas*, una de las cosas más plenas y ricas en contenido con una expresión que designa lo mismo que lo propiamente hablando vacío y nulo, algo grande con un diminutivo, más aún, con los trazos de la caricatura. De nada sirve: debemos emplear tales palabras, pero al hacerlo cerrar nuestros oídos a las insinuaciones del antiguo hábito.[48]

61[49]

Fatalismo turco. El fatalismo turco tiene el defecto fundamental de que enfrenta entre sí al hombre y al *fatum* como dos cosas distintas: el hombre, dice, puede resistir al *fatum*, tratar de desbaratarlo, pero al final éste siempre se alza con la victoria; de ahí que lo más racional sea resignarse o vivir a su antojo. En verdad cada hombre es él mismo un pedazo de *fatum*; si cree resistir al *fatum* del modo indicado, también al hacer precisamente eso cumple el *fatum*; la lucha es una imaginación, pero igualmente lo es esa resignación al *fatum*; todas estas imaginaciones están incluidas en el *fatum*. El miedo que la mayoría tiene a la doctrina de la falta de libertad de la voluntad es el miedo al fatalismo turco: creen que el hombre estará débil, resignado y con los brazos cruzados ante el futuro, pues nada de éste puede cambiar; o bien dará rienda suelta a su veleidosidad, pues con ésta lo una vez determinado no puede empeorar. Las tonterías del hombre son igualmente parte del *fatum*, lo mismo que sus prudencias: incluso ese miedo a la creencia en el *fatum* es *fatum*. Tú mismo, pobre medroso, eres la invencible *Moira* que reina aun por encima de los dioses para todo lo por venir; eres la bendición o la maldición, y en todo caso la cadena a que está atado el más fuerte; en ti está de antemano determinado todo el futuro del mundo de los hombres; de nada te sirve asustarte de ti mismo.

[48] del antiguo hábito] En *Fp* y *Md*: «de la etimología».

[49] *Cf.* 42 [6].

62

Abogada del diablo. «Sólo la propia desgracia hace a uno *prudente*, sólo la desgracia ajena le hace *bueno*», así reza esa curiosa filosofía que deriva toda moralidad de la compasión y toda intelectualidad del aislamiento del hombre; con ello es inconscientemente la abogada de toda perniciosidad terrena. Pues a la compasión le es menester el sufrimiento, y al aislamiento, el desprecio de los demás.

63[50]

Las máscaras de carácter morales. En los tiempos en que las máscaras de carácter de los estamentos pasen igual que los estamentos mismos por definitivamente fijadas, los moralistas estarán tentados a tener también por absolutas las máscaras de carácter *morales* y a trazarlas así. Así es Molière comprensible como contemporáneo de Luis XIV; en nuestra sociedad de transiciones y etapas intermedias aparecería como un pedante genial.

64

La virtud más eximia. En la primera era de la humanidad superior pasa la valentía por la más eximia de las virtudes, en la segunda la

[50] *Fp*: «En los tiempos en que las diferencias de estamento pasan por absolutas, los moralistas plantearán también las máscaras de carácter [como] absolutas (Molière, Labruyère). ¿Qué pasaba en Atenas? Las personas resaltaban más su tiç. (Ahora una máscara de carácter aparece enfermiza ("idea fija")»; *cf.* CS, 230. Jean Baptiste Poquelin, «Molière» (1622-1673): dramaturgo francés.

justicia, en la tercera la moderación, en la cuarta la sabiduría. ¿En qué era vivimos nosotros? ¿En cuál vives tú?

65

Lo que de antemano es menester. Un hombre que no quiere dominar su ira, su cólera y afán de venganza, su voluptuosidad, y trata de dominar en cualquier otro asunto es tan estúpido como el agricultor que cultiva sus campos junto a un torrente sin protegerse contra éste.

66

¿Qué es la verdad? Schwarzert (Melanchthon):[51] «Muchas veces uno predica su fe cuando acaba de perderla y la busca por todas las calles; ¡y no es entonces cuando peor la predica!». *Lutero:* «¡Hoy hablas verazmente como un ángel, hermano!». *Schwarzert:* «Pero si es el pensamiento de tus enemigos, y ellos te lo aplican a ti». *Lutero:* «Entonces es una mentira salida del trasero del diablo».

67

Hábito de los contrarios. La imprecisa observación general ve por todas partes en la naturaleza contrarios (como, p. ej., «cálido y frío») donde no hay contrarios, sino diferencias de grado. Este mal hábito nos ha inducido a querer también entender y descomponer la naturaleza interior, el mundo ético-espiritual, según tales contrarios. Una indecible cantidad de dolor, arrogancia, dureza, extrañamiento, enfriamiento ha venido a incorporarse al sentimiento humano por el hecho de haber creído ver contrarios en lugar de transiciones.

[51] Philipp Schwarzert o Schwarzerd (helenizado como Melanchthon) (1497-1560): reformador religioso alemán, que representó a los protestantes en Ratisbona (*cf.* OS, 226, n. 163).

68

¿Se puede perdonar? ¿Cómo se les *puede* en general perdonar si no saben lo que hacen?[52] No se tiene en absoluto que perdonar. Pero *¿sabe* siempre un hombre *cabalmente* lo que hace? Y si esto siempre resulta *cuestionable*, nada tienen entonces los hombres que perdonarse unos a otros y el ejercicio de la gracia es para los más racionales una cosa imposible. A fin de cuentas, si los malhechores hubieran sabido realmente lo que hacían, sólo tendríamos derecho a *perdonarles* si tuviéramos derecho a la inculpación y el castigo. Pero no lo tenemos.

69

Vergüenza habitual. ¿Por qué sentimos vergüenza cuando se nos dispensa un favor y una distinción que, como se dice, «no hemos merecido»? Nos parece entonces que hemos penetrado en un terreno que no nos corresponde, del que deberíamos estar excluidos; por así decir, en un santuario o sagrario que nuestros pies no habrían de hollar. Pero nos hemos adentrado por el error de otros, y ahora nos asaltan en parte el temor, en parte el respeto, en parte la sorpresa; no sabemos si huir o gozar del momento bendito y sus graciosas ventajas. En toda vergüenza hay un misterio que parece profanado o en peligro de profanación por nosotros; toda *gracia* genera vergüenza. Pero si se pondera que en general nunca «hemos merecido» nada, en el caso de adherirse a este parecer dentro de una consideración globalmente cristiana de las cosas el sentimiento de *vergüenza* deviene *habitual*: pues entonces Dios parece estar *constantemente* bendiciendo y ejerciendo la gracia. Pero, prescindiendo de esta interpretación cristiana, ese estado de *vergüenza habitual* sería también posible para el sabio completamente ateo que sostiene la irresponsabilidad y la falta de mérito de toda obra y de todo ser: si se le trata *como si* hubiera merecido esto o aquello, parece haber penetrado en un orden superior de seres que en general *merecen* algo, que son libres y pueden realmente asumir la responsabilidad de su propio querer y poder. Quien le dice: «Lo has merecido», parece apostrofarlo: «No eres un hombre, sino un dios».

[52] *Cf.* Lc 23, 24.

70

El educador más inepto. En éste todas sus virtudes reales están plantadas en el terreno de su espíritu de contradicción, en aquél en su incapacidad para decir no, esto es, en su espíritu de aprobación; un tercero ha dejado crecer toda su moralidad a partir de su orgullo solitario, un cuarto la suya a partir de su acusada sociabilidad. Ahora bien, suponiendo que por culpa de educadores ineptos y azares las semillas de las virtudes no hubieran sido sembradas en el terreno de su naturaleza que tiene el más abundante y más fecundo mantillo, estos cuatro carecerían de moralidad y serían hombres débiles y desagradables. ¿Y quién habría sido el más inepto de todos los educadores y el mal hado de estos cuatro hombres? El fanático moral que cree que el bien sólo puede brotar del bien, en el bien.

71[53]

Modo de escritura de la precaución. *A:* Pero si *todos* supiesen esto, sería perjudicial para los *más*. ¿Tú mismo llamas a estas opiniones peligrosas para los que están en peligro y, sin embargo, las difundes públicamente? *B:* Yo escribo de modo que ni el populacho, ni los *populi*,[54] ni los partidos de toda índole deseen leerme. En consecuencia, estas opiniones nunca serán públicas. *A:* Pero ¿cómo escribes tú, pues? *B:* Ni útil ni agradablemente para los tres citados.

72[55]

Misioneros divinos. También Sócrates se siente misionero divino; pero aun aquí puede todavía rastrearse también no sé qué clase de asomo de ironía ática y gusto por la chanza, que atemperan esa idea fatal y arrogante. Él habla sin unción de ello: sus imágenes, la del tábano[56] y el caballo, son sencillas y nada sacerdotales, y la tarea propiamente

[53] Aforismo añadido en *Md* por Nietzsche de su puño y letra.
[54] «Pueblos, naciones.»
[55] *Cf.* HH, 433.
[56] *Cf.* Platón, *Apología*, 30 e [ed. cast.: *Obras completas*, cit., pág. 210].

hablando religiosa de que él se siente investido, *poner a prueba* al dios de cien modos distintos *para ver* si ha dicho la verdad, permite deducir un gesto audaz y franco con el cual el misionero se sitúa aquí al lado de su dios. Esa puesta a prueba del dios es uno de los más sutiles compromisos entre la piedad y la libertad de espíritu jamás ingeniados. Ahora tampoco tenemos ya necesidad de este compromiso.

73[57]

Pintura honesta. Rafael, al que interesó mucho la Iglesia (en tanto que era solvente), pero poco, igual que a los mejores de su tiempo, los objetos del credo eclesiástico, no dio un solo paso en pos de la pretendida piedad extática de no pocos de sus clientes: dio pruebas de su honestidad, incluso en aquel cuadro de excepción originariamente destinado a un estandarte procesional, la Madona Sixtina. Por una vez quiso pintar aquí una visión; pero una tal como *también* a los jóvenes sin «fe» les cabe tener y tendrán: la visión de la futura esposa, de una mujer prudente, de alma exquisita, discreta y muy bella, que lleva en brazos a su primogénito. Aunque los viejos, que están habituados a orar y adorar, igual que el digno anciano de la izquierda, veneren algo sobrehumano, nosotros los jóvenes, así parece apostrofarnos Rafael, queremos atenernos a la hermosa muchacha de la derecha que con mirada provocadora, en modo alguno devota, dice a quien contempla el cuadro: «¿No es verdad que esta madre y su hijo son una vista agradable e incitante?». Este rostro y esta mirada reflejan la alegría en los rostros de los observadores; el artista que inventó todo esto goza de este modo de sí mismo y añade su propia alegría a la alegría del receptor artístico. Respecto a la expresión «salvadora» en la cabeza de un niño, el honesto Rafael, que no quería pintar un estado anímico en cuya existencia no creía, engañó de un modo gentil a sus espectadores creyentes: pintó ese juego de la naturaleza que no se da rara vez, los ojos de un hombre en el rostro de un niño, y ciertamente los ojos del hombre gallardo y solícito que ve un estado de necesidad. A estos ojos corresponde una barba; que ésta falte y que dos edades distintas hablen aquí desde un solo rostro, ésta es la grata paradoja que los creyentes han interpretado en el sentido de su

[57] Aforismo añadido en *Md* por Nietzsche de su puño y letra.

fe en milagros, tal como al artista le cabía también esperar de su arte de la interpretación y de la interpolación.

74

La oración. Sólo bajo dos premisas tenía toda oración —esa costumbre de tiempos pasados todavía no completamente extinguida— un sentido: debía ser posible determinar o reorientar la divinidad, y el orante mismo debía saber mejor que nadie lo que había menester, lo que le era verdaderamente deseable. Pero ambas premisas, admitidas y transmitidas en todas las demás religiones, fueron precisamente negadas por el cristianismo; al mantener pese a ello la oración junto con su creencia en una razón divina sapientísima y providencial, con lo cual esta oración deviene en el fondo sin sentido, más aún, blasfema, volvió a mostrar con ello su admirable sagacidad de serpiente; pues un mandamiento claro: «no orarás» hubiera llevado a los cristianos, por aburrimiento, al anticristianismo. Pero en el *ora et labora*[58] cristiano el *ora* reemplaza a la *diversión*: ¿y qué habría sido sin el *ora* de esos infelices que se vedaban el *labora*, los santos?; pero conversar con Dios, pedirle toda clase de cosas agradables, burlarse un poco de sí mismo por ser tan tonto de tener todavía deseos a pesar de un padre tan estupendo, ésa fue para los santos una invención muy buena.

75[59]

Una mentira santa. La mentira con que Arria[60] murió en los labios *(Paete, non dolet)*[61] oscurece todas las verdades jamás dichas por moribundos. Es la única *mentira* santa que se ha hecho famosa; mientras que el olor de santidad no se ha atribuido de ordinario más que a *errores*.

[58] «Reza y trabaja.»

[59] *Fp*: «Thrasea merece contarse entre los ángeles por la celestial mentira de sus tres últimas palabras, *Paete, non dolet*». *Cf.* Marcial, *Epigramas*, I, 13, 3-4; Plinio, *Epístolas*, III, 16.

[60] Como aún en *Cl*, Nietzsche confunde el nombre de la mujer con el del marido; y, además, el marido de la Arria de que aquí se trata era Caecina Paetus, no Thrasea Paetus.

[61] «Paetus, no duele.»

76

El apóstol más necesario. De doce apóstoles, siempre uno debe ser duro como una piedra, para que sobre él pueda edificarse la nueva iglesia.[62]

77

¿Qué es lo más perecedero, el espíritu o el cuerpo? En las cosas jurídicas, morales y religiosas, lo más exterior, lo visible, es decir, el uso, el gesto, la ceremonia, tiene la máxima *duración*: es el cuerpo al que se agrega siempre un *alma nueva*. El culto, en cuanto texto de términos fijos, es una y otra vez interpretado; los conceptos y sentimientos son lo fluido; las costumbres, lo sólido.

78

La creencia en la enfermedad, como enfermedad. Sólo el cristianismo ha pintado al diablo en la pared del mundo; sólo el cristianismo ha introducido el pecado en el mundo. La fe en los remedios que contra él ofrecía ha ido paulatinamente socavándose hasta las más profundas raíces; pero sigue persistiendo la *fe en la enfermedad* que ha enseñado y difundido.

79

Palabras y escritos de los religiosos. Si el estilo y la expresión total del sacerdote, de palabra y por escrito, no anuncian ya al hombre *religioso*, no hace falta seguir tomando en serio sus opiniones sobre religión y en favor de ésta. *No* han sido *fuertes* ni para su poseedor si, como su estilo denuncia, él posee ironía, arrogancia, malicia, odio y todo el torbellino y cambio de los humores, enteramente lo mismo que el menos religioso de los hombres; ¡y cuánto menos fuertes serán para sus oyentes y lectores! En una palabra, servirá para hacer a éstos menos religiosos.

[62] *Cf.* Mt 16:18.

80

Peligro en la persona. Cuanto más ha pasado Dios por persona para sí, tanta menos fidelidad se le ha guardado. Los hombres son mucho más adictos a las imágenes de su pensamiento que a sus amados más amados; por eso se sacrifican por el Estado, por la Iglesia y también por Dios, en tanto en cuanto éste sea *su* producto, *su pensamiento*, y en absoluto sea tomado demasiado personalmente. En este último caso, casi siempre disputan con él; hasta al más piadoso se le escapó esta amarga frase: «Dios mío, ¿por qué me has abandonado?».[63]

81

La justicia mundana. Es posible desquiciar la justicia mundana: con la doctrina de la completa irresponsabilidad e inocencia de todos los hombres; y ya se ha hecho una tentativa en esa dirección, precisamente en base a la doctrina opuesta de la completa responsabilidad y culpabilidad de todos los hombres. El fundador del cristianismo fue quien quiso abolir la justicia mundana y extirpar del mundo el juzgar y el castigar. Pues entendió toda culpa como «pecado», es decir, como ultraje a *Dios* y *no* como ultraje al mundo; por otra parte, en gran escala y casi en todos los respectos, tenía a todos por pecadores. Pero los culpables no deben ser los jueces de su igual: así juzgaba su equidad. *Todos* los jueces de la justicia mundana eran por tanto a sus ojos tan culpables como los por ellos juzgados, y su aire de inocencia le parecía hipócrita y farisaico. Además, atendía a los motivos de las acciones y no al éxito, y para el enjuiciamiento de los motivos sólo tenía a uno por lo suficientemente perspicaz: a sí mismo (o, como él se expresaba: a Dios).

82

Una afectación en la despedida. Quien quiere separarse de un partido o de una religión cree que le es necesario refutarlos. Pero esto está pensado muy petulantemente. Sólo es necesario que comprenda claramente qué corchetes le retenían hasta ahora en este partido o religión y que ahora ya no lo hacen, qué clase de propósitos le impulsaron a ello y que ahora le impulsan en otra dirección. *No es* por *estrictas razones de conocimiento* por lo que nos hemos puesto de parte de este partido o religión: al escindirnos de ellos, no debemos tampoco *afectar* esto.

[63] *Cf.* Mt 27, 46.

83

Salvador y médico. El fundador del cristianismo, como de suyo se entiende, en cuanto conocedor del alma humana adoleció de las más grandes deficiencias y prevenciones, y en cuanto médico del alma se entregó a la tan desacreditada y profana creencia en una medicina universal. A veces semeja con su método a ese dentista que quiere curar todo dolor mediante la extracción del diente; así, por ejemplo, al combatir la sensualidad con el consejo: «Si tu ojo te escandaliza, arráncatelo».[64] Pero todavía queda sin embargo la diferencia de que ese dentista al menos logra su meta, la ausencia de dolor en el paciente, por supuesto de tan burda manera que resulta ridículo, mientras que el cristiano que siga ese consejo y crea haber matado su sensualidad, se engaña: ésta pervive de una inquietante manera vampírica y le tortura bajo disfraces repugnantes.

84

Los presos. Una mañana salieron los presos al patio de trabajo; el guardián estaba ausente. Unos se pusieron a trabajar enseguida como de ordinario, otros permanecieron ociosos y miraban en torno retadoramente. Entonces se adelantó uno y dijo en voz alta: «Trabajad tanto como queráis o no hagáis nada: da igual todo. Vuestras secretas conspiraciones han sido descubiertas, el carcelero os ha estado espiando últimamente y quiere imponeros un terrible castigo en los próximos días. Le conocéis, es duro y de talante rencoroso. Pero ahora atended: hasta este momento no me habéis conocido; yo no soy lo que parezco, sino mucho más: yo soy el hijo del carcelero y lo puedo todo con él. Puedo salvaros, quiero salvaros; pero, por supuesto,

[64] *Cf.* Mt 18, 9.

sólo a aquellos de vosotros que me *crean* que soy el hijo del carcelero; los demás que recojan los frutos de su incredulidad». «Bien —dijo tras un breve silencio uno de los presos de más edad—, ¿qué puede importarte si te creemos o no te creemos? Si realmente eres el hijo y puedes lo que dices, intercede por todos nosotros: sería realmente muy generoso de tu parte. ¡Pero déjate de hablar de creer y no creer!» «Y yo —interrumpió un joven—, además no se lo creo: no es sino algo que se le ha metido en la cabeza. Apuesto a que dentro de una semana todavía nos encontramos aquí lo mismo que hoy y el carcelero no sabe *nada.*» «Y si ha sabido algo, ahora ya no lo sabe —dijo el último de los presos que en ese momento bajaba al patio— el carcelero acaba de morir repentinamente.» «¡Hola! —exclamaron varios a un tiempo—, ¡hola! ¡Eh, hijo, hijo!, ¿qué hay con la herencia? ¿Somos ahora acaso *tus* presos?» «Os he dicho —contestó suavemente el interpelado—, que dejaré en libertad a todo aquel que crea en mí; tan cierto como que mi padre aún vive.» Los presos no se rieron, pero se encogieron de hombros y le dejaron estar.

85

El perseguidor de Dios. Pablo pensó, y Calvino repensó, que desde toda la eternidad a un sinnúmero le está adjudicada la condenación y que este hermoso plan universal fue elaborado para que la gloria de Dios se manifestara en él;[65] el Cielo y el Infierno y la humanidad deben por tanto existir..., ¡para satisfacer la vanidad de Dios! ¡Qué vanidad cruel e insaciable debe de haber ardido en el alma del primero o del segundo en pensar algo así! Después de todo, no dejó por tanto Pablo de ser Saulo, *el perseguidor de Dios*.

86[66]

Sócrates. Si todo va bien, llegará el día en que para progresar ético-racionalmente se preferirá recurrir a los dichos memorables de Sócrates que a la Biblia, y en que Montaigne y Horacio serán usados como precursores y guías para la comprensión del sabio mediador más simple e

[65] *Cf.* Rm 9, 11-12, 22-23.
[66] *Cf.* 18[47], 28[11], 41 [2], 42[48].

imperecedero, Sócrates. A él se remontan los caminos de los más diversos modos de vida filosóficos, que en el fondo son los modos de vida de los diversos temperamentos, establecidos por la razón y el hábito y que apuntan sin excepción a la alegría de vivir y del propio sí; de donde podría concluirse que lo más peculiar de Sócrates fue su participación de todos los temperamentos. Sócrates aventaja al fundador del cristianismo por su gozosa clase de seriedad y por esa *sabiduría llena de picardía* que constituye el más hermoso estado anímico del hombre. Además, su entendimiento fue mayor.

87

Aprender a escribir bien. El tiempo del buen hablar ha pasado, porque ha pasado el tiempo de las culturas urbanas. El último límite que Aristóteles le consentía a la gran ciudad —el heraldo debía poder hacerse oír por toda la comunidad reunida—, este límite nos preocupa tan poco como en general las comunidades urbanas, a nosotros que queremos ser entendidos incluso más allá de los pueblos. Por eso hoy en día todo buen europeo debe aprender a *escribir bien y cada vez mejor*: de nada sirve haber nacido incluso en Alemania, donde escribir mal es tratado como privilegio nacional. Pero escribir mejor significa al mismo tiempo pensar mejor; inventar cosas cada vez más dignas de ser comunicadas y saberlas realmente comunicar; llegar a ser traducible a las lenguas de los vecinos; hacerse accesible a la comprensión de esos extranjeros que aprenden nuestra lengua; contribuir a que todo bien se convierta en bien común y a que todo sea libre para los libres; por último, *preparar* ese por ahora tan lejano estado de cosas en que los buenos europeos aborden su gran tarea: la dirección y vigilancia de toda la cultura de la tierra. Quien predica lo contrario, no preocuparse por escribir bien y leer bien —virtudes ambas que crecen y merman a la par—, les muestra en efecto a los pueblos un camino por el que pueden llegar a ser cada vez más *nacionales* todavía: aumenta la enfermedad de este siglo y es un enemigo de los buenos europeos, un enemigo de los espíritus libres.

88

La doctrina del estilo óptimo. La doctrina del estilo puede ser por un lado la doctrina para encontrar la expresión mediante la cual se le

transmita al lector y oyente *cualquier* disposición; por otro, la doctrina para encontrar la expresión para la disposición más deseable de un hombre, cuya comunicación y transmisión sea también por consiguiente la más deseable: para la disposición del hombre conmovido desde el fondo del corazón, alegre de espíritu, lúcido y recto, que ha superado las pasiones. Ésta será la doctrina del estilo óptimo: corresponde al hombre bueno.

89

Prestar atención a la marcha. La marcha de las frases indica si el autor está cansado; sin embargo, la expresión individual puede seguir siendo todavía fuerte y buena, pues fue hallada para sí y antes: cuando el pensamiento le centelleó por vez primera al autor. Así sucede con frecuencia en Goethe, quien demasiado a menudo dictaba cuando estaba cansado.

90

Ya y todavía. *A:* «La prosa alemana es todavía muy joven: Goethe opina que su padre es Wieland». *B:* ¡Tan joven y ya tan fea! *C:* «Pero tengo entendido que ya el obispo Ulfila[67] escribió prosa alemana; tiene por tanto unos 1.500 años». *B:* ¡Tan vieja y todavía tan fea!

91

Alemán original. La prosa alemana, que en efecto no está formada según un modelo y sin duda ha de pasar por testimonio original del gusto alemán, podría dar a los acuciosos paladines de una futura cultura

[67] Ulfila (*ca*. 311-383): obispo godo de origen capadociano, que tradujo la Biblia al gótico y convirtió a los godos al cristianismo arriano, herejía cuya propagación entre los pueblos bárbaros contribuyó a acentuar sus diferencias con el originario cristianismo romano; es considerado como el «padre de la literatura teutónica». *Cf.* la carta de Nietzsche a Overbeck desde Naumburg, de octubre de 1879: «¿Cuándo vivió el obispo Ulfila? ¿Hacia mediados del siglo III?», y la respuesta de Overbeck fechada en Basilea el primero de noviembre siguiente: «¿Qué tienes tú que ver con Ulfila, que nació el 310 ó 311 y murió poco después del 380?». *Cf.* Goethe a Eckermann, 18 de enero de 1825 [ed. cast., *Obras completas*, cit., vol. II, pág. 1102].

alemana original una indicación de qué aspecto tendrán por caso, sin imitar modelos, un traje realmente alemán, una vida social alemana, un mobiliario alemán, un almuerzo alemán. Alguien que había reflexionado largo tiempo sobre estas perspectivas acabó por exclamar lleno de espanto: «¡Pero, por todos los santos, quizá ya *tenemos* esta cultura original, sólo que no gusta hablar de ella!».

92

Libros prohibidos. No leamos nunca nada de lo que escriben esos arrogantes polimatas y cabezas de chorlito que tienen el más abominable vicio, el de la paradoja lógica: aplican las fórmulas *lógicas*[68] justamente allí donde todo está en el fondo descaradamente improvisado y construido en el aire. («Por tanto» significa para ellos: «tú, lector imbécil, para ti no hay este "por tanto", pero sí para mí», a lo que la respuesta suena: «tú, escritor imbécil, ¿para qué escribes tú, pues?».)

93

Mostrar espíritu. Todo aquel que quiere mostrar su espíritu da a entender que también está ricamente provisto de lo contrario. Este vicio de franceses ricos en espíritu que consiste en añadir a sus mejores ocurrencias un toque de *dédain*[69] tiene su origen en el propósito de pasar por más ricos de lo que son: quieren prodigar indolentemente, por así decir fatigados del constante desperdicio desde cámaras del tesoro repletas.

94

Literatura alemana y francesa. La desgracia de la literatura alemana y francesa de los últimos cien años reside en que los alemanes han *dejado* la escuela de los franceses demasiado pronto, y los franceses, luego, han *ingresado* demasiado pronto en la escuela de los alemanes.

[68] No leamos nunca] En *Cl*: «P. de Lagarde, polimata arrogante y cabeza de chorlito que tiene el más abominable vicio, el de la paradoja: es decir, aplicar las fórmulas *lógicas*».

[69] «Desdén.»

95

Nuestra prosa. Ninguno de los pueblos civilizados actuales tiene una prosa tan mala como la alemana; y si franceses ricos en espíritu y exquisitos dicen: no *hay* prosa alemana, no debería a fin de cuentas tomárseles a mal, pues lo dicen más cortésmente de lo que nos merecemos. Si se buscan las razones, acaba por llegarse al curioso resultado de que *el alemán sólo conoce la prosa improvisada* y no tiene la menor idea de ninguna otra. Le suena casi incomprensible que un italiano diga que la prosa es más difícil que la poesía lo mismo que para el escultor es más difícil la representación de la belleza desnuda que la de la belleza vestida. Que el verso, la imagen, el ritmo y la rima requieren un honesto esfuerzo el alemán también lo comprende y no está inclinado a atribuir a la composición improvisada un valor particularmente elevado. Pero ¿trabajar en una página de prosa como en una estatua?: eso le es como si se le contase algo del país de las fábulas.

96

El gran estilo. El gran estilo nace cuando lo bello logra la victoria sobre lo tremendo.

97

Desviar. No se sabe dónde reside en espíritus distinguidos lo refinado de su expresión, de su giro, antes de poder decir qué palabra se le habría irremediablemente ocurrido a cualquier escritor mediocre para expresar la misma cosa. Al conducir su vehículo, todos los grandes artistas se muestran inclinados a desviarse, a descarrilar, pero no a volcar.

98

Algo así como el pan. El pan neutraliza el gusto de otros alimentos, lo borra; por eso forma parte de toda comida algo copiosa. En todas las obras de arte debe haber algo así como el pan, para que pueda haber en ellas diferentes efectos, los cuales, si se sucediesen unos a otros inmediatamente y sin tales treguas y pausas momentáneas, agotarían rápidamente y producirían repugnancia, de modo que sería imposible una comida artística *algo copiosa*.

99

Jean Paul.[70] Jean Paul sabía[71] mucho, pero carecía de ciencia;[72] entendía de toda clase de artimañas en las artes, pero carecía de arte; no encontraba insípido casi nada, pero carecía de gusto; poseía sentimiento y seriedad, pero cuando los daba a probar vertía sobre ellos una repulsiva salsa de lágrimas; es más, tenía ingenio, pero desgraciadamente demasiado escaso para su hambre canina del mismo: de ahí que desespere al lector precisamente por su falta de ingenio. En conjunto fue la variopinta mala hierba intensamente olorosa que rápidamente creció en los delicados frutales de Schiller y Goethe; fue un buen hombre acomodado y, sin embargo, una fatalidad; una fatalidad en bata.[73]

100

Saber saborear también el contraste. Para gozar de una obra del pasado tal como la sentían sus contemporáneos, debe tenerse en la lengua el gusto entonces dominante, con el cual *contrastó*.

101

Autores con espíritu de vino. No pocos escritores no son ni espíritu ni vino, sino espíritu de vino: pueden inflamarse y entonces dan calor.

102

El sentido mediador. El sentido del gusto, en cuanto el verdadero sentido mediador, ha persuadido a menudo a los otros sentidos de sus

[70] Johann Paul Friedrich Richter, llamado Jean Paul (1763-1825): novelista alemán.
[71] *Wusste*, del verbo *wissen*.
[72] *Wissenschaft*.
[73] En *Fp* seguía 41 [30].

opiniones sobre las cosas y les ha inculcado sus leyes y hábitos. En la mesa puede uno enterarse de los más sutiles secretos de las artes: obsérvese qué gusta, cuándo gusta, qué gusto tiene y por cuánto tiempo gusta.

103

Lessing. Lessing tiene una virtud auténticamente francesa y en general ha ido como escritor a la misma escuela que los franceses con la máxima aplicación: sabe ordenar y presentar bien sus cosas en el escaparate. Sin este *arte* real, sus pensamientos, así como los objetos de éstos, habrían quedado bastante en la oscuridad, y sin que hubiera sido una gran pérdida general. Pero muchos (sobre todo las últimas generaciones de eruditos alemanes) han aprendido su *arte* y un sinnúmero disfrutado con él. Por supuesto, esos aprendices no habrían necesitado, como tan frecuentemente ha ocurrido, aprender de él también su desagradable amaneramiento del tono, con su mezcla de belicosidad y probidad. Sobre el Lessing «lírico» hay hoy en día unanimidad; sobre el dramaturgo, la habrá.

104

Lectores no deseados. Cómo atormentan al autor esos honrados lectores de alma tosca y torpe, que cada vez que tropiezan, caen y se lastiman.

105

Pensamientos de poeta. Los verdaderos pensamientos se presentan en los verdaderos poetas absolutamente velados, como las egipcias: sólo el profundo ojo del pensamiento mira libremente detrás del velo. Los pensamientos de poeta no valen en promedio tanto como cuestan: precisamente se paga también por el velo y por la propia curiosidad.

106

Escribid sencilla y provechosamente. Transiciones, amplificaciones, juegos cromáticos del afecto, de todo esto dispensamos al autor, pues

nosotros lo aportamos y se lo brindamos a su libro, siempre que él mismo nos brinde algo.

107

Wieland. Wieland escribió alemán mejor que nadie y sacó de ello su contento y descontento auténticamente magistrales (sus traducciones de las cartas de Cicerón[74] y de Luciano[75] son las mejores traducciones alemanas); pero sus pensamientos ya no nos dan nada que pensar. Soportamos sus joviales moralidades tan poco como sus joviales inmoralidades: se compaginan muy bien unas con otras. En el fondo, los hombres que se deleitaron con ellas eran sin embargo hombres a no dudar mejores que nosotros, pero también bastante más pesados, que *necesitaban* precisamente semejante escritor. *Goethe* no era necesario a los alemanes; por eso no saben éstos hacer de él ningún uso.[76] Considérese a los mejores de nuestros estadistas y artistas: ninguno de ellos ha tenido a Goethe como educador, ni lo podía tener.

108

Fiestas raras. Jugosa concisión, calma y madurez, cuando encuentres esas cualidades en un autor, párate y celebra una larga fiesta en medio del desierto: tardarás mucho antes de volvértelo a pasar tan bien.

109[77]

El tesoro de la prosa alemana. Si se prescinde de los escritos de Goethe, y sobre todo de las *Conversaciones* de Goethe con Eckermann, el mejor libro alemán que hay, ¿qué queda en suma de la literatura alemana en prosa que merezca releerse una y otra vez? *Los Aforismos* de Lichtenberg, el primer libro de la biografía de Jung-Stilling,[78] *Verani-*

[74] Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C.): poeta y orador latino.
[75] Luciano de Samosata (*ca.* 125-*ca.* 192): escritor satírico griego.
[76] De *Cl* se tachó el añadido: «(aparte de la decoración de la vanidad nacional)».
[77] *Cf.* 42 [45].
[78] El escritor alemán Johann Heinrich Jung, llamado Stilling (1740-1817), publicó su autobiografía en seis volúmenes entre 1777 y el año de su muerte.

llo de San Martín de Adalbert Stifter[79] y *Las gentes de Seldwyla* de Gottfried Keller,[80] y con éstos estamos, hoy por hoy, al cabo de la calle.

110

Estilo escrito y estilo hablado. El arte de escribir requiere ante todo *sustitutos* para los modos de expresión que sólo el hablante tiene; es decir, para los gestos, los acentos, la entonación, las miradas. Por eso el estilo escrito es enteramente distinto del estilo hablado, y algo mucho más difícil: con menos quiere hacerse entender tan bien como éste. Demóstenes pronunció sus discursos de un modo distinto a como los leemos: los reelaboró expresamente para que fuesen leídos. Con el mismo fin, los discursos de Cicerón deberían ser primero demostenizados; hay ahora en ellos mucho más foro romano del que el lector puede soportar.

111[81]

Precaución al citar. Los autores jóvenes no saben que la expresión buena, el pensamiento bueno, sólo hace buen efecto entre sus iguales, que una cita excelente puede arruinar páginas enteras, incluso todo el libro, pues avisa al lector y parece apostrofarle: «Cuidado, yo soy la piedra preciosa y a mi alrededor hay plomo, pálido, indecoroso plomo». Cada palabra, cada pensamiento, sólo quiere vivir en *su sociedad*: ésa es la moral del estilo selecto.

112

¿Cómo deben decirse los errores? Es discutible si es más perjudicial decir los errores mal o tan bien como las mejores verdades. Es cierto

[79] El escritor austriaco Adalbert Stifter (1805-1868) publicó su novela *Der Nachsommer* en 1857.

[80] Gottfried Keller (1819-1890): poeta y novelista suizo de lengua alemana. Los dos volúmenes de su colección de relatos cortos *Die Leute von Seldwyla* aparecieron en 1856 y 1874.

[81] *Cf.* 39 [10].

que en el primer caso perjudican doblemente la mente, de la que son más difíciles de eliminar; pero, por supuesto, no operan con tanta seguridad como en el segundo caso: son menos contagiosos.

113

Restringir y ampliar. Homero restringió, aminoró el perímetro del asunto, pero dejó que las escenas individuales crecieran y las amplió, y así hacen luego una y otra vez los trágicos: cada uno toma el asunto en trozos aún *más pequeños* que su predecesor, pero cada uno obtiene una floración *más rica* dentro de estos setos de jardín acotados y cercados.

114

Literatura y moralidad explicándose. En la literatura griega puede mostrarse en virtud de qué fuerzas se desplegó el espíritu griego, cómo se internó por diferentes vías y qué lo debilitó. Todo esto ofrece un cuadro de lo que en el fondo pasó también con la *moralidad* griega y de lo que pasará con toda moralidad: cómo primero fue coacción, primero mostró dureza, luego fue paulatinamente suavizándose, cómo finalmente surgió el gusto por ciertas acciones, por ciertas convenciones y formas, y de ahí a su vez una propensión al ejercicio, a la posesión, únicamente de éstas; cómo la pista se llena y colma de competidores, cómo sobreviene el hartazgo, se buscan nuevos objetos de lucha y ambición, se resucitan caducos, cómo el espectáculo se repite y en general los espectadores se cansan de observar, pues ahora parece recorrido todo el ciclo, y entonces sobreviene una paralización, una expiración: los arroyos se pierden en la arena. Es el final, o al menos *un* final.

115

Qué parajes agradan siempre. Este paraje tiene rasgos significativos para un cuadro, pero no puedo encontrar la fórmula para él, en conjunto me resulta inaprehensible. Me percato de que todos los paisajes que me agradan perdurablemente tienen debajo de su multiplicidad un simple esquema geométrico de líneas. Sin un tal sustrato matemático, ningún paraje llega a ser algo artísticamente pla-

centero. Y quizás esta regla admita una aplicación metafórica al hombre.[82]

116

Leer en voz alta. Leer en voz alta presupone que se sabe *declamar*: en todas partes hay que aplicar colores pálidos, pero determinando el grado de palidez en proporciones exactas respecto a la pintura de fondo plena y profundamente coloreada, siempre presente y rectora, es decir, según la *declamación* de la misma parte. Debe por tanto dominarse esto último.

117[83]

El sentido dramático. Quien carece de los cuatro sentidos más sutiles del arte, trata de entenderlo todo con el más grosero, el quinto: el sentido dramático.

118

Herder. Herder no es nada de lo que hizo creer (y él mismo deseaba creer) de sí: un gran pensador e inventor, un nuevo suelo fecundo y feraz con una fuerza virgen desaprovechada. Pero poseía en gran medida el sentido del olfato, veía y recogía las primicias de la estación antes que todos los demás, los cuales podían creer que él las había hecho crecer: su espíritu estaba entre lo claro y lo oscuro, entre lo viejo y lo joven, y dondequiera que hubiera transiciones, hundimientos, sacudidas, los indicios de brote y devenir interno, como un cazador al acecho: le impulsaba la inquietud de la primavera, ¡pero él mismo no era la primavera! A veces sí que lo barruntaba, y sin embargo no quería creerse a sí mismo, ¡él, el sacerdote ambicioso al que tanto habría gustado ser el papa de los espíritus de su tiempo! Ésta es su pena: parece haber vivido mucho tiempo como pretendiente a varios tronos, más aún, a un reino universal, y tenía sus adeptos, que creían en él: entre ellos estaba el joven Goethe. Pero dondequiera que se acababa por adjudicar realmente coronas, él salía de vacío:

[82] Y quizá] *Fp*: «(También en el caso del hombre.) Proporciones aprehensibles y simples son las que constituyen a los hombres de carácter».

[83] *Cf.* 39 [7].

Kant, Goethe, y luego los primeros auténticos historiadores y filólogos alemanes le arrebataron lo que él creía reservado para él; pero en lo más silencioso y secreto a menudo *no* lo creía. Precisamente cuando dudaba de sí, gustaba de echarse por encima la dignidad y el entusiasmo: éstos eran en él con harta frecuencia ropajes que debían ocultar mucho, engañarlo y consolarlo a él mismo. Realmente tenía entusiasmo y ardor, ¡pero su ambición era mucho mayor! Ésta atizaba impaciente el fuego, que llameaba, crepitaba y humeaba —su *estilo* llamea, crepita y humea—, pero él deseaba la *gran* llamarada, ¡y ésta nunca surgió! No se sentaba a la mesa de los propiamente hablando creadores; y su ambición no le permitió sentarse modestamente entre los propiamente hablando consumidores. Fue, así, un invitado inquieto, que saboreó anticipadamente todos los manjares espirituales que de todas las tierras y de todas las épocas reunieron los alemanes en medio siglo. Nunca realmente saciado y contento, Herder estuvo además enfermo con harta frecuencia; entonces la envidia se sentaba a veces junto a la cama, y también la hipocresía le visitaba. Algo herido y falto de libertad se le quedó adherido, y más que ninguno de nuestros llamados clásicos carece él de la gallarda hombría sin doblez.

119[84]

Olor de las palabras. Cada palabra tiene su olor: hay una armonía y disarmonía de los olores y, por tanto, de las palabras.

120

El estilo buscado. El estilo encontrado es una ofensa para el amigo del estilo buscado.

121

Voto. Ya no quiero leer a ningún otro autor al que se le note que quería hacer un libro, sino sólo a aquellos cuyos pensamientos se convirtieron imprevistamente en un libro.

[84] *Cf.* 39 [10].

122

La convención artística. Tres cuartos de Homero son convención; y lo mismo sucede con todos los artistas griegos, que no tenían ninguna razón para la manía moderna de la originalidad. Carecían de cualquier miedo a la convención; más aún, a través de ésta mantenían la cohesión con su público. Pues las convenciones son medios artísticos *conquistados* para la comprensión de los oyentes, el lenguaje común arduamente aprendido con que el artista puede realmente *comunicarse*. Máxime cuando, como el poeta y el músico griegos, quiere triunfar *enseguida* con cada una de sus obras de arte —ya que está habituado a contender públicamente con uno o dos rivales—, la primera condición es que sea entendido también enseguida; lo cual, sin embargo, sólo es posible mediante la convención. Lo que el artista inventa más allá de la *convención* lo añade de su propia cosecha, y, al hacerlo, se arriesga, en el mejor de los casos, al éxito de crear una nueva convención. De ordinario lo original asombra, a veces incluso es adorado, pero rara vez entendido; rehuir obstinadamente la convención significa no querer ser entendido. ¿Qué sugiere, por tanto, la manía moderna de la originalidad?

123

Afectación de cientificidad entre los artistas. Schiller creía, lo mismo que otros artistas alemanes, que cuando se tiene espíritu cabe también *improvisar con la pluma* sobre toda clase de objetos difíciles. Y ahí están, pues, sus ensayos en prosa, en todos los respectos un modelo de cómo no deben abordarse cuestiones científicas de estética y de moral, y un peligro para los jóvenes lectores que, en su admiración por el poeta, no tienen el coraje de pensar desfavorablemente del Schiller pensador y escritor. La tentación, que tan fácil y comprensiblemente acomete al artista, de internarse por una vez en la pradera *a él* precisamente prohibida y meter baza en la *ciencia* —pues el más capaz encuentra a veces insoportables su oficio y su taller—, esta tentación lleva al artista al extremo de mostrar a todo el mundo lo que a éste no le hace en absoluto falta ver, a saber, que su pequeña habitación del pensamiento aparece estrecha y desordenada —¿por qué no? ¡no la habita!—, que los graneros de su saber están en parte vacíos, en parte llenos de cachivaches —¿por qué no? al artista-niño esto en el fondo incluso no le cuadra mal—, pero sobre todo que para las manipulaciones más fáciles del método científico, que son corrientes incluso para los principiantes, son sus articulaciones demasiado inexpertas y torpes, ¡y tampoco de esto tiene verdaderamente por qué avergonzarse! Muchas veces despliega en cambio no poco arte *en imitar* todos los defectos, vicios y resabios eruditos tal como se dan en el gremio científico, en la creencia de que precisamente esto forma parte, si no del asunto, sí de la apariencia del asunto; y esto es justamente lo divertido de tales escritos de artistas, que aquí el artista, sin quererlo, hace lo que es su profesión: *parodiar* las naturalezas científicas y antiartísticas. Pues no debería tomar otra posición para con la ciencia que la paródica, en cuanto que es precisamente el artista y solamente el artista.

124[85]

La idea de Fausto. Una modistilla es seducida y hecha desgraciada; un gran erudito de las cuatro facultades es el malhechor. Pero ¿hay aquí gato encerrado? ¡Sí, por supuesto que sí! Sin la ayuda del diablo en persona el gran erudito no lo habría logrado.[86] ¿Será este realmente el «pensamiento trágico» alemán más grande, como dicen los alemanes? Pero también para Goethe era este pensamiento todavía demasiado espantoso; su tierno corazón no pudo por menos de transportar a la modistilla, «el alma buena que sólo una vez flaqueó»,[87] a la vera de los santos tras su muerte involuntaria; es más, incluso el gran erudito llevó a tiempo al cielo, gracias a una mala pasada que se le juega al diablo en el momento decisivo, a él, «el hombre bueno» de «oscuro impulso»:[88] allí en el cielo vuelven a encontrarse los enamorados.[89] En una ocasión dice Goethe que su naturaleza ha sido demasiado conciliadora para lo propiamente hablando trágico.[90]

[85] *Cf.* 29 [1], 29 [15].

[86] *Cf.* carta de Stendhal a G. C. del 20 de enero de 1838: «Goethe le ha dado el diablo por amigo al doctor Fausto y, con tan poderosa ayuda, Fausto hace lo que todos hemos hecho a los veinte años: seduce a una modista».

[87] Goethe, *Fausto*, vss. 12065 y sigs.

[88] *Fausto*, v. 328.

[89] *Fausto*, v. 11936.

[90] *Cf.* carta de Goethe a Zelter del 31 de octubre de 1831.

125

¿Hay clásicos alemanes? Sainte-Beuve[91] advierte en cierta ocasión que con la índole de algunas literaturas no casa en absoluto la palabra «clásico»:[92] ¡no será fácil hablar, por ejemplo, de «clásicos alemanes»! ¿Qué dicen a ello nuestros editores alemanes, que están a punto de aumentar en otros cincuenta los cincuenta clásicos alemanes en los que ya debemos creer? ¡Casi parece que basta con sólo treinta años de estar muerto y ofrecerse públicamente como botín permitido para imprevistamente oír de repente la trompeta de la resurrección como clásico! ¡Y esto en una época y en un pueblo en que hasta de los seis grandes patriarcas de la literatura cinco están indudablemente a punto de caducar o ya caducos, *sin* que esta época y este pueblo tengan que avergonzarse precisamente de *ello*! Pues aquéllos —¡considérese con toda equidad!— han cedido ante los *fuertes* de esta época. Como ya he indicado, prescindo de Goethe: pertenece a un género de literaturas superior al de las «literaturas nacionales»; por eso tampoco está con su *nación* ni en la relación de la vida, ni de la novedad, ni de la caducidad. Sólo para unos pocos ha vivido y vive aún; para la mayoría no es nada más que una fanfarria de la vanidad que de vez en cuando traspasa las fronteras alemanas. Goethe, no sólo un hombre bueno y grande, sino una *cultura*, Goethe es en la historia de los alemanes un incidente sin consecuencias: ¿quién podría por ejemplo señalar en la política alemana de los últimos setenta años un fragmento de Goethe? (mientras que seguro que en ella ha estado activo un fragmento de Schiller, y quizás incluso un pedacito de Lessing). ¡Pero esos otros cinco! Klopstock envejeció ya en vida de un modo muy honorable; y tan radicalmente que sin duda hasta el día de hoy no ha habido nadie que haya tomado en serio el libro reflexivo de sus postreros años, la *República de los eruditos*. Herder tuvo la desgracia de que sus libros siempre fueran o nuevos o caducos; para las mentes más sutiles y enérgicas (como Lichtenberg),[93] incluso la obra capital

[91] Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869): escritor y crítico francés.

[92] *Cf. Les cahiers de Sainte-Beuve*, París, 1876, págs. 108 y sigs.: «Hay lenguas y literaturas abiertas por todas partes y no circunscritas, en las que no me imagino cómo se podría aplicar la palabra "clásico"; no me imagino cómo se podría hablar de los clásicos alemanes». *BN*.

[93] *Cf.* Lichtenberg, *Vermischte Schriften*, I, 280; *Gedankenbücher*, ed. F. H. Mautner, 1967, pág. 159.

de Herder, sus *Ideas para la historia de la humanidad*, por ejemplo, fue ya al aparecer algo caduco. Wieland, quien tan abundantemente vivió y dio vida, se adelantó con la muerte a la merma de su influencia. Lessing quizá vive hoy todavía; ¡pero entre eruditos jóvenes y cada vez más jóvenes! ¡Y Schiller ha pasado ahora de las manos de los jóvenes a las de los niños, de todos los niños alemanes! Una conocida manera de envejecer es que un libro descienda a edades cada vez más inmaduras! ¿Y qué ha relegado a estos cinco a no ser ya leídos por adultos bien instruidos y laboriosos? El mejor gusto, el mejor saber, la mejor atención a lo verdadero y real; es decir, ni más ni menos que virtudes que no fueron *reimplantadas* en Alemania más que precisamente por esos cinco (y por diez y veinte nombres más o menos sonoros) y que ahora extienden como bosque alto sobre sus tumbas, junto a la sombra del respeto, también algo de la sombra del olvido. Pero los *clásicos* no son los *implantadores* de virtudes intelectuales y literarias, sino sus *consumadores* y más altas cumbres luminosas que quedan sobre los pueblos cuando estos mismos sucumben: pues son más ligeros, más libres, más puros que éstos. Es posible un estado superior de la humanidad en que la Europa de los pueblos sea un oscuro olvido, pero en que Europa *viva* todavía en treinta libros muy viejos, nunca caducos: en los *clásicos*.

126

Interesante, pero no bello. Esta región oculta su sentido, pero tiene uno, que se quisiera adivinar: donde miro, leo palabras y sugestiones de palabras, pero no sé dónde empieza la frase que resuelva el enigma de todas estas sugestiones, y me da tortícolis indagando si ha de leerse a partir de aquí o de allá.[94]

127

Contra los innovadores del lenguaje. En el lenguaje innovar o arcaizar, preferir lo raro y extraño, tender a la riqueza del léxico en vez de a la restricción, es siempre una señal de gusto inmaduro o corrupto. Una noble pobreza, pero una libertad magistral en el seno de la propiedad poco vistosa, distingue a los artistas griegos del discurso: quieren te-

[94] En *Cl* se añadía: «(El «huevo mágico» de Colón)».

ner *menos* que el pueblo —pues éste es el más rico en lo viejo y en lo nuevo—, pero esto poco quieren tenerlo *mejor*. Rápidamente se está al cabo de la enumeración de sus arcaísmos y extranjerismos, pero la admiración es infinita cuando se tiene buena vista para la índole ligera y delicada de su trato con lo cotidiano y aparentemente ha mucho gastado en las palabras y los giros.[95]

128

Los autores tristes y los serios. Quien lleva al papel lo que *sufre*,[96] se convierte en un autor triste; pero en uno serio cuando nos dice lo que *sufrió* y por qué ahora descansa en la alegría.

129

Salud del gusto. ¿Cómo es que las saludes no son tan contagiosas como las enfermedades, en general y sobre todo en el gusto? ¿O es que hay epidemias de la salud?

130

Propósito. No volver a leer ningún libro que haya nacido y sido bautizado (con tinta) al mismo tiempo.

131[97]

Mejorar el pensamiento. Mejorar el estilo significa mejorar el pensamiento, ¡y nada más! A quien no concede esto en el acto, tampoco se le convence nunca.

[95] En *Fp* se añadía: «Por supuesto, los llamados eruditos suelen ser lo bastante groseros para reprocharle a un Racine esta noble pobreza y elogiarle a un Shakespeare su prolijidad [?] como fuente para el estudio de la lengua [?]».

[96] *Cf.* Goethe, *Tasso*, v, 5, vss. 3431 y sigs. [ed. cast., *Obras completas*, cit., vol. III, pág. 1892).

[97] *Fp*: «Un buen autor tiene respecto a cada uno de sus pensamientos un sentimiento y una conciencia tan delicados que nunca puede mejorar el estilo sin mejorar los pensamientos».

132

Libros clásicos. El aspecto más débil de todo libro clásico es el de que está escrito demasiado en la lengua materna de su autor.

133

Libros malos. El libro debe demandar pluma, tinta y escritorio; pero pluma, tinta y escritorio demandan habitualmente el libro. Por eso ahora los libros valen tan poco.

134

Presencia de sentido. El público, cuando medita sobre cuadros, se convierte en poeta, y cuando medita sobre poemas, en investigador. En el momento en que el artista lo llama, siempre le falta el sentido *justo*, no por tanto presencia de espíritu, sino de sentido.

135

Pensamientos escogidos. El estilo escogido de una época significativa no selecciona sólo las palabras, sino también los pensamientos, y ciertamente unas y otros de lo *corriente* y *dominante*: los pensamientos osados y de fragancia demasiado fresca no repugnan al gusto maduro menos que las nuevas imágenes y expresiones temerarias. Más tarde ambos —el pensamiento escogido y la palabra escogida— huelen fácilmente a mediocridad, pues el olor de lo escogido se disipa rápidamente y no se saborea entonces todavía más que lo corriente y cotidiano.

136

Razón principal de la corrupción del estilo. Querer *mostrar* más sentimiento por una cosa del que realmente se *tiene* corrompe el estilo, en el lenguaje y en todas las artes. Todo gran arte tiene más bien la tendencia inversa: semejante a todo hombre éticamente significativo, le encanta detener el sentimiento en su camino y no dejarlo llegar hasta

el final. Este pudor de la semivisibilidad del sentimiento puede por ejemplo observarse del modo más hermoso en Sófocles; y parece transfigurar los rasgos del sentimiento cuando éste se presenta a sí mismo más sobrio de lo que es.

137

Como disculpa de los estilistas pesados. Lo dicho a la ligera rara vez resuena en los oídos con el peso que realmente tiene la cosa, pero la culpa es del oído mal adiestrado, que de la educación por lo que hasta ahora se ha llamado música tiene que pasar a la escuela del arte sonoro superior, es decir, del *discurso*.

138

A vista de pájaro. De varios lados se precipitan aquí torrentes hacia una sima: su movimiento es tan impetuoso y arrastra consigo la mirada de tal modo, que las laderas peladas y boscosas de la montaña en torno no parecen descender, sino como *huir hacia abajo*. Viendo el espectáculo uno se tensa angustiado, como si detrás de todo ello se ocultase algo hostil ante lo que todo debiera huir y contra lo que el abismo nos ofreciera protección. Esta región no puede pintarse, a menos que se la sobrevuele como un pájaro al aire libre. Por una vez la llamada perspectiva a vista de pájaro no es aquí un arbitrio artístico, sino la única posibilidad.

139

Comparaciones osadas. Cuando las comparaciones osadas no son pruebas de la travesura del escritor, son pruebas de su fantasía exhausta. Pero en cualquier caso son pruebas de su mal gusto.

140[98]

Bailar encadenado. Ante todo artista, poeta y escritor griego ha de preguntarse: ¿cuál es la *nueva coerción* que él se impone y hace atractiva para sus contemporáneos (de modo que encuentra imitadores)? Pues lo que se llama «invención» (en métrica, por ejemplo) es siempre una traba autoimpuesta. «Bailar encadenado», hacérselo difícil y luego extender sobre ello la ilusión de la facilidad, es la artimaña que quieren mostrarnos. Ya en Homero puede percibirse una plétora de fórmulas heredadas y leyes narrativas épicas, *dentro* de las cuales debía bailar; y él mismo añadió la creación de nuevas convenciones para los venideros. Ésta fue la escuela educadora de los poetas griegos: primero por tanto dejarse imponer una múltiple coerción por los poetas anteriores; luego añadir la invención de una nueva coerción, imponérsela y vencerla graciosamente: de modo que coerción y victoria sean advertidas y admiradas.[99]

[98] *Cf.* CS, 159.

141

La gordura de los autores. Lo último que se le depara a un buen autor es la plenitud; quien la lleve consigo no será nunca un buen autor. Los más nobles caballos de carreras son flacos, hasta que pueden *descansar* de sus victorias.

142

Héroes jadeantes. Los poetas y artistas que padecen asma del sentimiento son los que más hacen jadear a sus héroes: no saben respirar con facilidad.

143

El semiciego. El semiciego es el enemigo mortal de todos los autores que se dejan ir. Éstos deberían conocer la rabia con que cierra un libro al advertir que su autor necesita cincuenta páginas para comunicar cinco pensamientos: esa rabia por haber arriesgado el resto de su vista casi en balde. Un semiciego dijo: *todos* los autores se han dejado ir.

[99] *Cf.* Voltaire, *Lettres choisies*, 2 vols. París, ed. Louis Moland, 1876, *(BN)*, 1, pág. 426: «... vosotros bailáis en libertad y nosotros bailamos con nuestras cadenas...»; este pasaje —de una carta de Voltaire al italiano Deodati de Teovazzi, Ferney, 24 de enero de 1761— mereció de Nietzsche doble marca y el subrayado de la palabra «cadenas».

«¿También el Espíritu Santo?» También el Espíritu Santo. Pero él podía hacerlo: escribía para los ciegos del todo.

144

El estilo de la inmortalidad. Tanto Tucídides como Tácito pensaban al elaborar sus obras en una duración inmortal de las mismas: si no se supiese, esto se adivinaría ya por su estilo. El uno creía conferir perennidad a sus pensamientos salándolos, el otro cociéndolos; y, al parecer, ninguno de los dos se equivocó.

145

Contra imágenes y símiles. Con imágenes y símiles se convence, pero no se prueba. Por eso se tiene en el seno de la ciencia tanto temor a imágenes y símiles; aquí precisamente no se quiere lo convincente, lo que hace *creíble*, y más bien se suscita ya también la más fría desconfianza por medio del modo de expresión y las paredes peladas: pues la desconfianza es la piedra de toque para el oro de la certeza.

146

Cautela. Quien carezca de profundo saber guárdese mucho de escribir en Alemania. Pues el buen alemán no dice entonces: «es ignorante», sino: «es de carácter dudoso». Por lo demás, esta precipitada conclusión honra mucho a los alemanes.

147

Esqueletos pintados. Esqueletos pintados: eso son esos autores a los que les gustaría sustituir por colores artificiales lo que les falta de carne.

148

El estilo grandioso y lo superior. Se aprende más rápidamente a escribir grandiosamente que a escribir ligera y sencillamente. Las razones de ello se pierden en lo moral.

149

Sebastián Bach. En tanto no se escuche la música de Bach como perfectos y avisados conocedores del contrapunto y de todas las clases de estilo fugado, y se deba por consiguiente prescindir del goce artístico propiamente dicho, en cuanto oyentes de su música se nos antojará (para expresarnos grandiosamente con Goethe)[100] asistir a la *creación del mundo por Dios*. Es decir: sentimos que aquí algo grande está en devenir pero todavía no es: nuestra *gran* música moderna. Ésta ya ha derrotado al mundo al haber derrotado a la Iglesia, las nacionalidades y el contrapunto. En Bach hay todavía demasiado cristianismo crudo, germanismo crudo, escolástica cruda; está en el umbral de la música europea (moderna), pero vuelve la mirada desde aquí a la Edad Media.

150

Haendel. Haendel, audaz, innovador, verídico, poderoso, vuelto y afín a lo heroico de que es capaz un *pueblo* al inventar su música, en la elaboración muchas veces se cohibía y enfriaba, es más, se cansaba de sí mismo; entonces aplicaba algunos probados métodos de ejecución, escribía rápido y mucho, y se alegraba cuando acababa; pero no estaba alegre a la manera en que Dios y otros creadores lo han estado al atardecer de su jornada de trabajo.

151

Haydn.[101] Hasta donde la genialidad puede asociarse con un hombre sin más *bueno*, la ha tenido Haydn. Llega exactamente hasta los límites

[100] *Cf.* carta de Goethe a Zelter de junio de 1827.
[101] Franz Joseph Haydn (1732-1809): compositor austriaco.

cia atrás. ¿Cómo podría tener mucho «por delante», mucho futuro? Pero *¿quiso* él tenerlo? Poseía una virtud que entre artistas es rara, la de la gratitud sin reservas mentales: también esta virtud apunta siempre hacia atrás.

158

Una madre de las artes. En nuestra época escéptica, de la *devoción* propiamente dicha forma casi parte un heroísmo brutal de la *ambición*; ya no basta con cerrar fanáticamente los ojos y doblar la rodilla. ¿No sería posible que la ambición de ser para siempre el último en la devoción llegase a ser la madre de una última música católica de iglesia, tal como ya ha sido la madre del último estilo arquitectónico de las iglesias? (Se lo llama estilo jesuita.)

159[105]

Libertad encadenada, una libertad principesca. El último de los músicos modernos que percibió y adoró la belleza como Leopardi,[106] el polaco Chopin,[107] el inimitable —ninguno de los que le precedieron y sucedieron tiene derecho a este calificativo— Chopin, tuvo la misma eminencia principesca en la convención que muestra Rafael en el uso de los más simples colores tradicionales, pero no con respecto a colores, sino a las tradiciones melódicas y rítmicas. Admitió esto en cuanto *nacido en la etiqueta*, pero jugando y bailando como el espíritu más libre y gracioso dentro de estas trabas, y ciertamente sin burlarse de ellas.

160

La Barcarola de Chopin. Casi todas las circunstancias y modos de vida tienen un momento *dichoso*. Los buenos artistas saben pescarlo. Así, tiene uno de ellos incluso la vida en la playa, tan aburrida, sórdida, malsana, que transcurre en la cercanía de la chusma más vocinglera y codiciosa; Chopin, en la *Barcarola*, ha llevado de tal modo a sonidos este momento dichoso, que hasta a los dioses pudiera gustarles tumbarse a oírla en una barca durante las largas noches estivales.

[105] *Cf.* CS, 140.
[106] Giacomo Leopardi (1798-1837): escritor italiano.
[107] Federico Chopin (1810-1849): pianista y compositor polaco.

161

Robert Schumann.[108] El «joven» tal como lo soñaban los románticos poetas líricos[109] de Alemania y Francia durante el primer tercio de este siglo, este joven ha sido cabalmente traducido a canto y sonido por Robert Schumann, el eterno joven, mientras se sintió en plena posesión de sus fuerzas; hay por supuesto momentos en que su música recuerda a la eterna «solterona».

162

Los cantantes dramáticos. «¿Por qué canta este mendigo?» Probablemente no sabe gemir. «Entonces hace bien; pero nuestros cantantes dramáticos, que gimen porque no saben cantar, ¿hacen bien también?»

163[110]

Música dramática. Para quien no ve lo que sucede en escena, la música dramática es un absurdo; lo mismo que es un absurdo el comentario perpetuo de un texto que se ha perdido. Requiere ella en definitiva que se tengan los oídos donde están los ojos; pero con ello se ejerce violencia sobre Euterpe:[111] esta pobre musa quiere que sus ojos y oídos se dejen allí donde los tienen todas las demás musas.

164

Victoria y racionalidad. Desgraciadamente, también en las guerras estéticas que los artistas provocan con sus obras y las apologías de éstas,

[108] Robert Schumann (1810-1856): compositor alemán.
[109] *Liederdichter*. Lit.: «poetas de *Lieder* [canciones]».
[110] *Fp*: «Para quien no ve lo que sucede en escena, la música de Wagner es un absurdo. "¡El que tenga *ojos*, que *oiga*!"». *Cf.* Mt 11, 15: «¡El que tenga oídos, que oiga!».
[111] Euterpe: musa griega de la música.

acaba por decidir la fuerza y no la razón.[112] Ahora todo el mundo admite como hecho histórico que Gluck tenía *razón* en la lucha con Piccini;[113] en cualquier caso *venció*: la fuerza estaba de su parte.

165

Del principio de la ejecución en la música. ¿Creen, pues, realmente los artistas actuales de la ejecución musical que el mandamiento supremo de su arte sea dar a cada pieza tanto *altorrelieve* como sea posible y hacerle hablar a cualquier precio un lenguaje *dramático*? Hablando con toda propiedad, ¿no es esto, aplicado por ejemplo a Mozart, un pecado contra el espíritu, el sereno, soleado, delicado, ligero espíritu de Mozart, cuya seriedad es una seriedad bondadosa y no terrible, cuyas imágenes no quieren saltar de la pared para espantar y poner en fuga a quienes las contemplan? ¿O suponéis vosotros que la música mozartiana es sinónimo de «música del convidado de piedra»?[114] ¿Y no sólo la mozartiana, sino toda la música? Pero contestáis que el mayor *efecto* habla en favor de vuestro principio, ¡y tendríais razón si no quedase la contrapregunta de sobre quién se ha causado efecto y *sobre quién* a un artista eminente le *cabe querer* siquiera causar efecto en general! ¡Jamás sobre el pueblo! ¡Jamás sobre los inmaduros! ¡Jamás sobre los sensibles! ¡Jamás sobre los enfermizos! Pero ante todo: ¡jamás sobre los obtusos!

166

Música de hoy. Esta modernísima música, con sus fuertes pulmones y débiles nervios, siempre se asusta primero de sí misma.

[112] En *Fp*, en este punto se añadía: «(es decir, aquí el refinamiento del gusto)».

[113] Christoph Williband Gluck (1714-1787): compositor alemán; Niccolo Piccini (1728-1800): compositor italiano. Célebre fue la disputa que los partidarios de uno y otro operista entablaron en el París de los años ochenta del siglo XVIII sobre cuál de sus respectivas *Ifigenia en Táuride* era superior, la del reformista Gluck o la del tradicionalista Piccini.

[114] Alusión a la tenebrosa música que acompaña todas las apariciones del Comendador en la ópera *Don Giovanni*, de Mozart.

167

Donde la música está a gusto. La música sólo alcanza su gran poder entre personas que no pueden o no deben discutir. Sus promotores de primer rango son por tanto príncipes que quieren que en su proximidad no se critique mucho, más aún, que ni siquiera se piense mucho; luego sociedades que bajo una presión cualquiera (principesca o religiosa) tienen que acostumbrarse a callar, pero buscan tanto más fuertes sortilegios contra el aburrimiento del sentimiento (habitualmente el eterno enamoramiento y la eterna música); en tercer lugar, pueblos enteros en los que no hay ninguna «sociedad», pero tanto más individuos con una propensión a la soledad, a pensamientos semioscuros y a la veneración de todo lo inefable: son las almas musicales propiamente dichas. Los griegos, en cuanto pueblo que gustaba de hablar y disputar, no soportaban por tanto la música más que como *aderezo* de artes sobre las que se puede realmente disputar y hablar; mientras que sobre la música apenas puede *pensarse* nítidamente. Los pitagóricos, aquellos griegos excepcionales en muchas facetas, eran también, según es fama, grandes músicos: los mismos que inventaron el silencio de cinco años,[115] pero *no* la dialéctica.

168[116]

Sentimentalismo en la música. Por muy adicto que se sea a la música seria y rica, tanto más subyuga, hechiza y casi divierte en ciertos momentos lo contrario; me refiero a esos simplísimos melismas de la ópera italiana, que, pese a toda la uniformidad rítmica y puerilidad armónica, parecen a veces cantarnos como el alma misma de la música. Convengáis o no en ello, fariseos del buen gusto, así es, y ahora me interesa proponer este enigma de que así sea y cavilar sobre él un poco yo mismo. Cuando todavía éramos niños, saboreamos por vez primera la miel virgen de muchas cosas; nunca más fue la miel tan buena como entonces: nos sedujo a la vida, a la vida más larga, bajo la figura de primera primavera, de primeras flores, de primeras mariposas,

[115] *Cf. Wagner en Bayreuth*, 1 [ed. cast., *Obras completas*, cit., vol. 1, pág. 781].

[116] *Cf.* 40 [13].

de primera amistad. Fue entonces —tal vez a los nueve años de nuestra vida— cuando oímos la primera música, y esa fue la primera que *entendimos*, la más simple e infantil por tanto, que no era mucho más que un desarrollo de la canción de la niñera y de la tonada del organillero. (Pues hay que estar *preparado* y *adiestrado* hasta para las menores «revelaciones» del arte: no hay en absoluto ningún efecto «inmediato» del arte, por bellamente que los filósofos hayan fabulado al respecto.) Con esos primeros arrobos musicales —los más intensos de nuestra vida— conecta nuestro sentimiento cuando oímos esos melismas italianos: la dicha infantil y la pérdida de la niñez, la sensación de lo irrecuperable como la posesión más preciosa, eso es lo que toca las fibras de nuestra alma tan intensamente como ni siquiera la más rica y seria presencia del arte puede hacerlo. Esta mezcla de alegría estética con congoja moral que ahora suele vulgarmente llamarse «sentimentalismo», algo demasiado altanero según me parece a mí —es la disposición de Fausto al concluir la primera escena—, este «sentimentalismo» de los oyentes redunda en beneficio de la música italiana, lo cual les encanta ignorar a los expertos degustadores de arte, los «estetas» puros. Además, casi todas las músicas sólo producen su efecto *mágico* a partir del momento en que oímos hablar en ellas el lenguaje del propio *pasado*; y en tal medida al profano toda la música antigua le parece cada vez mejor y toda la recién nacida sólo de poco valor, pues no suscita todavía ningún «sentimentalismo», el cual, como queda dicho, es el más esencial elemento de ventura para todo el que es incapaz de disfrutar de este arte puramente como artista.

169

En cuanto amigos de la música. En fin de cuentas, queremos y no dejamos de querer bien a la música como no dejamos de querer bien al claro de luna. Ninguno de los dos quiere desbancar al sol: sólo quieren iluminar, tan bien como puedan, nuestras *noches*. Pero ¿de verdad que, no obstante, podemos bromear y reírnos de ellos? ¿Un poco al menos? ¿Y de vez en cuando? ¡Del hombre en la luna! ¡De la mujer en la música!

170

El arte en la época del trabajo. Tenemos la conciencia de una época *laboriosa*, que no nos permite entregar al arte las mejores horas y mañanas, aun cuando este arte mismo fuera el más grande y más digno. Nos vale como cosa de ocio, de esparcimiento: le consagramos los *restos* de nuestro tiempo, de nuestras fuerzas. Éste es el hecho más general, que altera la posición del arte con respecto a la vida: cuando les plantea a los receptores de arte sus *grandes* exigencias de tiempo y de fuerzas, tiene *contra* sí la conciencia de los laboriosos y capaces, y ha de contentarse con los faltos de conciencia y perezosos, pero que, por su naturaleza, no son aficionados precisamente al *gran* arte y sienten las exigencias de éste como insolencias. Al gran arte podría por tanto acabar por faltarle el aire y la libre respiración, o bien tratar de acomodarse (o al menos de aguantar), en una especie de avillanamiento y travestimiento, a ese otro aire que propiamente hablando no es más que el elemento natural para el arte *menor*, para el arte del esparcimiento, de la distracción amena. Esto sucede hoy en día por doquier; también los artistas del gran arte prometen esparcimiento y distracción, también ellos se dirigen al fatigado, también ellos solicitan de éste las horas vespertinas de su jornada, enteramente como los artistas de entretenimiento, que se contentan con haber logrado una victoria contra el ceño fruncido, contra los ojos hundidos. ¿Cuál es entonces la artimaña de sus colegas mayores? Éstos tienen en sus cajitas los estimulantes más poderosos, con los que incluso el medio muerto tiene que estremecerse; tienen estupefacientes, intoxicantes, convulsivos, paroxismos de llanto: con éstos avasallan al fatigado y le llevan a una hipervitalidad insomne, a una alienación de arrobamiento y de terror. ¿Cabría reprocharle al gran arte tal como éste vive hoy en día, como ópera, tragedia y música, la peligrosidad de sus medios como a un pecador alevoso? Ciertamente no: a él mismo le gustaría cien veces más vivir en el puro elemento del silencio matinal y dirigirse a las almas expectantes, lozanas, vigorosas de los espectadores y oyentes matutinos. Agradezcámosle que prefiera vivir así a rehuirlo; pero confesémonos también que nuestro *gran* arte será inútil para una época que algún día vuelva a introducir en la vida días de fiesta y de regocijo libres y plenos.

171

Los empleados de la ciencia y los demás. A los eruditos verdaderamente capaces y eficientes podría globalmente calificárseles de «empleados». Si en sus años jóvenes su sagacidad se ha ejercitado suficientemente y su memoria llenado, si manos y vista han adquirido seguridad, algún otro erudito les asigna un lugar de la ciencia donde sus cualidades pueden ser de provecho; más tarde, cuando sus propios ojos se han abierto a las lagunas y deterioros de su ciencia, por sí mismos se ubican allí donde se les ha menester. Todas y cada una de estas naturalezas existen por la ciencia; pero hay naturalezas más raras, que pocas veces llegan a puerto y maduran completamente, «por las que existe la ciencia» —al menos así les parece a ellas mismas—: personas con frecuencia desagradables y testarudas, pero casi siempre hasta cierto punto encantadoras. No son empleados, ni patronos; se sirven de lo que éstos han elaborado y asegurado, con cierta dejadez principesca y con escasos y raros elogios: como si tratasen con un género inferior de seres. Y, sin embargo, no tienen precisamente más que las mismas cualidades por las que estos otros se distinguen, y a veces incluso insuficientemente desarrolladas; una *limitación* les es además peculiar en exclusiva por la cual es imposible asignarles un puesto y ver en ellos instrumentos útiles: sólo pueden vivir *en su propia atmósfera*, en su propio suelo. Esta limitación les dosifica todo lo que de la ciencia «les pertenece a ellos», es decir, lo que pueden llevar a su atmósfera y morada: siempre creen estar reuniendo su «peculio» disperso. Si se les prohíbe construir su propio nido, sucumben como pájaros desamparados; la falta de libertad es para ellos consunción. Si cultivan parcelas singulares de la ciencia a la manera de aquellos otros, nunca son sin embargo aquellas en que precisamente prosperan los frutos y semillas que les son necesarios; ¿qué les importa si la ciencia, vista en conjunto, tiene parcelas sin cultivar o mal cultivadas? Carecen de toda participación *impersonal* en cualquier problema del conocimiento: así como ellos mismos son persona al cien por cien, así también todos sus discernimientos y conocimientos se funden a su vez en una persona, en una pluralidad viva cuyas partes singulares dependen recíprocamente, se sostienen recíprocamente, son alimentadas en común, la cual tiene como totalidad un aire propio y un olor propio. Con sus *personales* creaciones intelectuales, tales naturalezas producen esa *ilusión* de que una ciencia (o incluso toda la filosofía) ha culminado y llegado a la meta; la *vida* de su creación ejerce este encanto; el cual a veces ha sido muy nefasto para la ciencia y engañoso para esos trabajadores del espíritu verdaderamente capaces que se han descrito más arriba, aunque otras veces, cuando reinaban la sequía y la extenuación, ha funcionado como un bálsamo y cual el soplo de un fresco y refrescante oasis. A tales personas se les llama habitualmente *filósofos*.

172

Reconocimiento del talento. Cuando yo pasaba por el pueblo de S.,[117] un muchacho se puso a restallar el látigo con todas sus fuerzas: había llegado ya muy lejos en este arte y lo sabía. Le dirigí una mirada de reconocimiento: en el fondo me *fastidiaba sobremanera*. Así hacemos con el reconocimiento de muchos talentos. Les hacemos bien, cuando ellos nos hacen mal.

173

Risa y sonrisa. Cuanto más alegre y seguro se vuelve el espíritu, tanto más desaprende el hombre la carcajada estruendosa; en cambio, continuamente le brota una sonrisa espiritual, un signo de su maravilla ante los innumerables placeres ocultos de la buena existencia.

174[118]

Entretenimiento de los enfermos. Así como, movido por la congoja de su alma, uno se mesa los cabellos, se golpea la frente, se desgarra la mejilla, o incluso, como Edipo,[119] se saca los ojos, así contra violentos dolores físicos se recurre a veces a un violento sentimiento amargo, mediante el recuerdo de detractores y calumniadores, mediante el

[117] *S.] Fp*: «Schmitten».

[118] Dos versiones en *Fp*: «Un diablo expulsa a otro»; «El enfermo *benevolente*: un buen entretenimiento».

[119] Edipo: rey mítico de Tebas especialmente presente en las tragedias griegas y, dentro de éstas, en las de Sófocles, cuyo *Edipo rey* da cuenta del episodio a que aquí alude Nietzsche.

oscurecimiento de nuestro futuro, mediante maldades y puñaladas propinadas en espíritu a ausentes. Y en ocasiones es verdad que un diablo expulsa a otro; pero entonces se tiene al otro. Recomiéndese por tanto a los enfermos ese otro entretenimiento con el que parecen mitigarse los dolores: pensar en buenos actos y gentilezas que se puedan dispensar a un amigo y a un enemigo.

175

La mediocridad como máscara. La mediocridad es la más afortunada de las máscaras que puede llevar el espíritu superior, porque no hace pensar a la mayoría, es decir, a los mediocres, en un enmascaramiento; y, sin embargo, por eso precisamente se la pone aquél, para no irritarlos y aun, no pocas veces, por compasión y bondad.

176[120]

Los pacientes. El pino parece escuchar, el abeto esperar; y ambos sin impaciencia: no piensan en el hombrecillo a sus pies, devorado por su impaciencia y su curiosidad.

177

Las mejores bromas. La broma que mejor recibo es la que sustituye a un pensamiento arduo, no sin peligros, al mismo tiempo como seña con el dedo y guiño del ojo.

178

Accesorios de toda veneración. Dondequiera que se venere el pasado, no debe dejarse entrar a los limpios y limpiadores. La piedad no está a gusto sin un poco de polvo, inmundicia y suciedad.

[120] *Cf.* 32 [19].

179

El gran peligro para los eruditos. Precisamente los eruditos más capaces y minuciosos corren peligro de ver la meta de sus vidas fijada cada vez más bajo y, con el sentimiento de ello, volverse en la segunda mitad de sus vidas cada vez más malhumorados e intolerantes. Primero se zambullen en su ciencia con amplias esperanzas y se fijan tareas más audaces, cuyas metas ya son a veces anticipadas por su fantasía; entonces hay momentos como en la vida de los grandes navegantes descubridores: saber, presentimiento y fuerza se elevan mutuamente cada vez más alto hasta que a la vista se le aparece por vez primera una lejana costa nueva. Pero, ahora bien, el hombre riguroso reconoce más de año en año cuán importante es que la tarea singular del investigador sea tomada tan limitadamente como sea posible para que pueda ser resuelta *sin restos* y se evite ese intolerable derroche de fuerza que padecieron períodos anteriores de la ciencia: todos los trabajos se hacían diez veces y luego siempre tenía la undécima que decir la última y mejor palabra. Pero cuanto más aprende el erudito a conocer esta resolución de enigmas sin restos y la practica, tanto más le gusta; pero igualmente crece también el rigor de sus pretensiones respecto a lo que aquí se llama «sin restos». Deja de lado todo lo que en este sentido debe quedar incompleto, adquiere una repugnancia y un olfato para lo a medias resoluble, para todo de lo que sólo en conjunto y en lo más indeterminado puede resultar una especie de seguridad. Sus planes de juventud se desmoronan ante sus ojos: apenas quedan de ellos algunos nudos y nuditos, en cuyo desenredo el maestro halla ahora placer, muestra su fuerza. Y en medio de esta actividad tan provechosa, tan incesante, le asalta, a él, al envejecido, de repente y luego muchas veces más, un profundo malhumor, una especie de tortura de conciencia: se mira como a alguien transformado, como si se hubiese rebajado, achicado, convertido en ágil *enano*, se intranquiliza respecto a si el dominio magistral de lo pequeño no es una comodidad, una escapatoria ante la exhortación a la grandeza de la vida y de la configuración. Pero ya no puede pasar *al otro lado*; ya no es tiempo.

180[121]

Los profesores en la época de los libros. Conforme la autoeducación y la educación en confraternidad se generalizan, debe el profesor devenir casi prescindible en su forma ahora habitual. Los amigos deseosos de aprender que quieran apropiarse de un saber juntos encuentran en nuestra época de los libros un camino más corto y natural que «escuela» y «profesor».

181

La vanidad como lo más provechoso. Originariamente, el individuo fuerte no sólo trata a la naturaleza, sino también a la sociedad y a los individuos más débiles, como objeto de explotación: aprovecha de ellos tanto como puede y luego sigue adelante. Como vive tan inseguro, alternando el hambre y la abundancia, mata más animales de los que puede comer, y saquea y maltrata a los hombres más de lo que sería necesario. La exteriorización de su poder es al mismo tiempo una exteriorización de venganza contra su penoso y angustiado estado; quiere además pasar por más poderoso de lo que es, y por eso abusa de las ocasiones: el incremento de temor que genera es su incremento de poder. Pronto advierte que lo que lo sostiene o abate no es lo que él es, sino aquello por lo que *pasa*: aquí está el origen de la *vanidad*. El poderoso trata por todos los medios de aumentar la *creencia* en su poder. Los sometidos que tiemblan ante él y le sirven saben a su vez que tienen tanto valor como *valen* para él: por eso trabajan con vistas a esta valoración y no a su propia satisfacción en sí. Nosotros no conocemos la vanidad más que en las formas más atenuadas, en sus sublimaciones y pequeñas dosis, pues vivimos en un estado de la sociedad tardío y muy suavizado: originariamente, es lo *más útil*, el medio de conservación más eficaz. Y ciertamente la vanidad será tanto mayor cuanto más sagaz sea el individuo; pues el aumento de la creencia en el poder es más fácil que el aumento del poder mismo, pero sólo para *quien* tiene espíritu o —como debe decirse en las circunstancias primitivas— para quien es *astuto* y *solapado*.

[121] *Cf.* 40 [19].

182

Signos climáticos de la cultura. Hay tan pocos signos climáticos de la cultura decisivos, que uno debe darse por contento con tener al menos uno infalible para usarlo en su casa y su jardín. Para averiguar si alguien es o no de los nuestros —quiero decir, de los espíritus libres—, averígüese su sentimiento hacia el cristianismo. Si adopta hacia éste cualquier punto de vista que no sea *crítico*, volvámosle la espalda: nos trae aire impuro y mal tiempo. *Nuestra* tarea ya no es enseñar a tales hombres lo que es un viento siroco: tienen a Moisés y a los profetas del clima y de la Ilustración; si no quieren escuchar a éstos, entonces...

183

La cólera y el castigo tienen su tiempo. La cólera y el castigo son nuestro regalo de parte de la animalidad. El hombre sólo llega a la mayoría de edad cuando devuelve a los animales este regalo de natalicio. Yace aquí sepulto uno de los más grandes pensamientos que los hombres puedan tener: el pensamiento de un progreso de todos los progresos. ¡Avancemos juntos algunos milenios, amigos míos! ¡A los hombres les está todavía reservada *mucha* alegría de la que a los actuales no les ha llegado todavía el aroma! ¡Y podemos ciertamente prometernos esta alegría, más aún, augurarla y conjurarla como algo necesario, siempre que el desarrollo de la razón humana *no se detenga*! Día llegará en que uno *ya no se atreverá* a cometer el pecado *lógico* que, practicado individual o socialmente, entrañan la cólera y el castigo: un día en que corazón y cabeza hayan aprendido a vivir tan cerca el uno del otro como lejos están aún ahora el uno del otro. A la vista de toda la marcha de la humanidad, es bastante evidente que *ya no están tan lejos* como originariamente; y el individuo que puede abarcar de un vistazo toda una vida de trabajo interior se hará consciente con orgullosa alegría de la distancia superada, de la aproximación alcanzada, para poder abrigar basado en ello esperanzas todavía mayores.

184

Alcurnia de los «pesimistas». Muchas veces un bocado de buena comida decide si miramos el futuro con ojos sombríos o esperanzadamente: esto se extiende a lo supremo y más espiritual. La insatisfacción y la visión negra del mundo han sido *heredadas* por la generación actual de los pobres diablos de antaño. También a nuestros artistas y poetas se les nota a menudo que, aunque ellos mismos vivan todavía tan opulentamente, no son de buen origen, que en su sangre y su cerebro han recibido no pocas cosas de antepasados que vivieron oprimidos y que estuvieron mal alimentados, lo cual vuelve a ser visible en su obra como tema y como color elegido. La cultura de los griegos es la de los pudientes, y ciertamente de los de antiguo pudientes: durante un par de siglos vivieron *mejor* que nosotros (mejor en todos los sentidos, sobre todo más sencillamente en cuanto al comer y el beber): entonces los cerebros acabaron por hacérseles tan plenos y sutiles a un tiempo, entonces la sangre fluyó a través de ellos tan rápidamente, como un alegre vino blanco, que lo bueno y lo mejor ya no emergió en ellos lóbrego, arrebatado y violento, sino bello y solar.

185

De la muerte racional. ¿Qué es más racional: parar la máquina una vez ejecutada la obra para la que se la requería, o dejarla en marcha hasta que se detenga por sí misma, es decir, hasta que se estropee? ¿No es lo último un despilfarro de los costes de mantenimiento, un abuso de la fuerza y la atención de los operarios? ¿No se desecha aquí lo que en otra parte sería muy necesario? ¿No se propaga incluso una especie de desprecio hacia las máquinas en general al mantener y atender muchas de ellas tan inútilmente? Hablo de la muerte involuntaria (natural) y de la voluntaria (racional). La muerte natural es la independiente de toda razón, la muerte propiamente hablando *irracional*, en la que la vil sustancia de la corteza determina la duración del núcleo, es decir, en la que el carcelero atrofiado, a menudo enfermo y obtuso, es el amo que señala el punto en que debe morir su eminente prisionero. La muerte natural es el suicidio de la naturaleza, es decir, el aniquilamiento del ser racional por el irracional que está atado a él. Sólo a la luz de la religión puede aparecer al

revés: pues entonces, como es justo, la razón superior (de Dios) da su orden, que la razón inferior tiene que acatar. Fuera de la manera de pensar religiosa, la muerte natural no merece ninguna glorificación. El ordenamiento y el arreglo de la muerte colmados de sabiduría pertenecen a esa moral del futuro que hoy en día suena enteramente incomprensible e inmoral, la contemplación de cuya aurora debe de ser una dicha indescriptible.

186[122]

Regresivo. Todos los criminales hacen que la sociedad se retrotraiga a fases de la cultura previas a aquella en que precisamente está: operan regresivamente. Piénsese en los instrumentos que la sociedad debe procurarse y mantener en legítima defensa: en los taimados policías, los carceleros, los verdugos; no se olvide al fiscal y al abogado; y pregúntese finalmente si el juez mismo y el castigo y todo el procedimiento judicial no son fenómenos mucho más deprimentes que exaltadores en su efecto sobre los no criminales; y cada vez que se utiliza y se sacrifica al hombre como un medio para el fin de la sociedad, toda la humanidad superior se entristece por ello.

187

La guerra como remedio. A los pueblos que se enervan y envilecen puede recomendárseles la guerra como remedio, siempre que quieran absolutamente pervivir; pues también hay una cura de brutalidad para la consunción de los pueblos. Pero el mismo eterno querer vivir y no saber morir es ya un signo de senilidad del sentimiento: cuanto más plena y vigorosamente se vive, tanto más dispuesto se está a dar la vida por un único buen sentimiento. Un pueblo que vive y siente así no ha menestar las guerras.

[122] *Cf.* 42 [20]. *Fp*: «El criminal nos hace retroceder a la legítima defensa, a fases de la cultura previas, el ladrón nos convierte en carceleros, el asesino en homicidas, etc. El código penal nos hace descender en la escala cultural».

188

El trasplante espiritual y físico como remedio. Las diferentes culturas son diferentes climas espirituales, cada uno de los cuales es eminentemente nocivo o saludable para este o aquel organismo. La *historia* en conjunto, en cuanto el saber de las diferentes culturas, es la *farmacología*, pero no la ciencia misma de la terapéutica. Es todavía menester el *médico* que se sirva de esta farmacología para enviar —temporalmente o para siempre— a cada cual al clima que le es precisamente salubre. Vivir en el presente, en el seno de una única cultura, no basta como receta general: entonces se extinguirían demasiadas especies de hombres sumamente útiles que no pueden respirar sanamente en él. Con la historia debe procurárseles *aire* y tratar de conservarlas; también los hombres de culturas regresivas tienen su valor. Esta cura de los espíritus es paralela a la aspiración de la humanidad en el respecto físico a descubrir mediante una geografía médica a qué degeneraciones y enfermedades da lugar y, a la inversa, qué factores curativos ofrece cada región de la tierra; y entonces pueblos, familias e individuos deben trasplantarse tan larga y sostenidamente como sea preciso hasta que se hayan dominado los quebrantos físicos congénitos. Toda la tierra terminará por ser una suma de sanatorios.

189

El árbol de la humanidad y la razón. Lo que con senil miopía teméis como sobrepoblación de la tierra pone en las manos del más esperanzado precisamente la gran tarea: la humanidad debe algún día ser un árbol que cubra de sombra toda la tierra, con muchos miles de millones de flores, todas las cuales deben convertirse en frutos unas al lado de las otras, y la tierra misma debe ser preparada para la nutrición de este árbol. Que el actual brote *todavía pequeño* aumente en savia y fuerza, que la savia circule por innumerables canales para la nutrición del conjunto y del individuo: de éstas y análogas tareas ha de extraerse el *criterio* que establezca si un hombre actual es útil o inútil. La tarea es indeciblemente grande y audaz: ¡todos queremos contribuir a que el árbol no se pudra antes de tiempo! La mente histórica logra sin duda imaginarse al ser y los afanes humanos en el conjunto del tiempo como todos nos imaginamos el ser hormigas con sus pirámides artísticamente torreadas. Superficialmente juzgada, también toda la humanidad permitiría, como la existencia de las hormigas, hablar de «instinto». Tras un examen más riguroso, percibimos cómo pueblos enteros, siglos enteros, se esfuerzan por descubrir y *ensayar* nuevos medios de los que se puedan beneficiar un gran conjunto humano y finalmente el gran frutal conjunto de la humanidad; y sea cual sea el perjuicio que estos ensayos puedan ocasionar a los individuos, los pueblos y las épocas, con este perjuicio siempre ha habido algunos que se han hecho *prudentes*, y de ellos la prudencia se trasvasa lentamente a las medidas disciplinarias de pueblos enteros, de épocas enteras. También las hormigas yerran y se equivocan; muy bien puede la humanidad corromperse y secarse antes de tiempo: ni para aquéllas ni para ésta hay un instinto que guíe seguramente. Más bien debemos *encarar* la gran tarea de *preparar* la tierra para una planta de la mayor y más gozosa fecundidad: ¡una tarea de la razón para la razón!

190[123]

El elogio del desinterés y su origen. Desde hacía años había pendencia entre dos caciques vecinos: se devastaban mutuamente las cosechas, se robaban ganado, se incendiaban casas, sin éxito global decisivo, pues su poder era bastante parejo. Un tercero, que por la situación aislada de su propiedad podía mantenerse alejado de estas querellas pero tenía sin embargo razones para temer el día en que uno de estos vecinos camorristas lograra una preponderancia decisiva, acabó por interponerse entre los contendientes con benevolencia y solemnidad: y en secreto confirió gran peso a su propuesta de paz al dar a entender a cada uno de ellos que en adelante haría causa común con el otro contra el que se opusiera a la paz. Se reunieron ante él, pusieron vacilantes en su mano las manos que hasta entonces habían sido instrumentos y con harta frecuencia la causa del odio, y en efecto se intentó seriamente la paz. Cada uno de ellos vio con asombro cómo de repente aumentó su bienestar, su prosperidad, cómo ahora tenía en el vecino a un comerciante comprador o vendedor en vez de a un malhechor alevoso o abiertamente escarnecedor, cómo incluso, en casos de apuro imprevistos, podían sacarse mutuamente del apuro

[123] *Cf.* 41 [52], 41 [56], 41 [58].

en vez de, como hasta entonces había ocurrido, aprovecharse de este apuro del vecino y agravarlo en lo posible; es más, parecía como si en ambas regiones la raza humana se hubiese embellecido desde entonces, pues los ojos se habían aclarado, las frentes desarrugado, todos tenían confianza en el futuro, y nada hay más propicio para las almas y los cuerpos de los hombres que esta confianza. Todos los años volvían a verse el día del pacto, tanto los caciques como sus secuaces, y por cierto en presencia del mediador, cuyo modo de actuación se admiraba y veneraba cada vez más cuanto mayor era el provecho que se le debía. Se lo calificaba de *desinteresado*: se tenía puesta la mirada demasiado fijamente en el propio provecho obtenido desde entonces para no ver en el modo de actuación del vecino más que el hecho de que como consecuencia su estado no había cambiado tanto como el propio; más bien seguía siendo el mismo y así parecía que aquél no había tenido presente el provecho. Por vez primera se dijo uno que el desinterés era una virtud: cosas semejantes podían ciertamente haberles sucedido a ellos en lo pequeño y privado, pero sólo se había reparado en esta virtud cuando por vez primera fue pintada en la pared en caracteres muy grandes, legible para toda la comunidad. Las cualidades morales sólo son reconocidas como virtudes, nombradas, estimadas, recomendadas desde el momento en que decidieron *visiblemente* sobre la dicha y la ruina de sociedades enteras; pues tan grandes son entonces la altura del sentimiento y la estimulación de las fuerzas creativas internas en *muchos*, que a esta cualidad se le brinda lo mejor que cada cual tiene. El serio pone su seriedad a sus pies, el digno su dignidad, su ternura las mujeres, los jóvenes todo el caudal de esperanza y de futuro de su ser; el poeta le presta palabras y nombres, la inserta en la ronda de seres análogos, le da un árbol genealógico y termina por adorar, según hacen los artistas, la imagen de su fantasía como a una nueva deidad; y *enseña* a adorarla. Así acaba una virtud por convertirse, porque el amor y la gratitud de todos la trabajan como una estatua, en un *cúmulo* de lo bueno y venerable, una especie de templo y persona divina a un tiempo. Ahí está en adelante como única virtud, como un ser para sí, lo cual hasta entonces no era, y ejerce los derechos y el poder de una suprahumanidad santificada. En la Grecia tardía las ciudades estaban llenas de tales *abstracta*[124] divinihumanizados (discúlpese la singular palabra por mor del singular concepto); el pueblo había erigido a su manera un platónico «cielo de las ideas» en medio de su tierra, y no creo que sus moradores fueran tenidos por menos vivos que cualquiera de las viejas divinidades homéricas.

[124] «Entes abstractos.»

191

Tiempos de oscuridad. «Tiempos de oscuridad» se llama en Noruega a aquellos en que el sol permanece todo el día por debajo del horizonte y la temperatura desciende lenta pero constantemente. Un hermoso símil para todos los pensadores para los que ha desaparecido temporalmente el sol del futuro de la humanidad.

192

El filósofo de la opulencia. Un jardincito, higos, quesitos y además tres o cuatro amigos, ésa fue la opulencia de Epicuro.

193

Las épocas de la vida. Las épocas de la vida propiamente dichas son esos breves períodos de estancación entre el ascenso y el descenso de un pensamiento o sentimiento dominantes. Una vez más hay aquí *saciedad*: todo lo demás es sed y hambre, o hastío.

194[125]

El sueño. Nuestros sueños son, cuando excepcionalmente son alguna vez logrados y perfectos —de ordinario el sueño es una chapucería—, cadenas de escenas e imágenes simbólicas en lugar de un lenguaje poético narrativo; parafrasean nuestras vivencias, expectativas o circunstancias con una audacia y determinidad, que por la mañana siempre nos asombramos de nosotros al recordar nuestros sueños. Al so-

[125] *Fp*: «Mis *sueños*, simbólico-figurativos».

ñar consumimos demasiada capacidad artística, y por eso de día somos a menudo demasiado pobres en ella.

195[126]

Naturaleza y ciencia. Enteramente como en la naturaleza, también en la ciencia son las regiones peores, más infecundas, las primeras en ser bien roturadas, pues para eso alcanzan más o menos los medios de la ciencia *incipiente*. La labranza de las regiones más fértiles presupone una enorme fuerza de métodos cuidadosamente desarrollada, resultados individuales logrados y una multitud organizada de jornaleros, bien adiestrados jornaleros; todo esto sólo se encuentra junto más tarde. Con frecuencia, la impaciencia y la ambición asaltan demasiado pronto estas regiones fecundísimas; pero los resultados son entonces prácticamente nulos. En la naturaleza tales tentativas acarrearían la hambruna de los colonos.

196

Vivir sencillamente. Un modo sencillo de vida es hoy en día difícil: son para ello menester muchas más reflexión y dotes inventivas de las que incluso personas muy listas tienen. La más honesta de éstas quizá dirá todavía: «No tengo tiempo para meditar tanto sobre ello. El modo sencillo de vida es para mí una meta demasiado eminente; esperaré hasta que más sabios que yo la hayan hallado».[127]

197

Picos y pináculos. La menor fecundidad, el celibato frecuente y en general la frigidez sexual de los espíritus más elevados y cultivados, así como de las clases a ellos correspondientes, son esenciales en la economía de la humanidad; la razón reconoce y hace uso del hecho de que en un punto extremo del desarrollo espiritual el peligro de una

[126] *Cf.* 40 [21].

[127] El modo sencillo] En *Md*: «¡El modo sencillo de vida es para nosotros los modernos un lujo demasiado caro!».

descendencia *nerviosa* es muy grande: tales hombres son *picos* de la humanidad, su remate no pueden constituirlo pináculos.

198

Ninguna naturaleza da saltos. Por más pujantemente que se desarrolle el hombre y parezca saltar de un contrario al otro, a partir de observaciones más profundas se descubrirán sin embargo los *engranajes* por los que la nueva estructura surge de la antigua. Ésta es la tarea del biógrafo: debe pensar sobre la vida según el principio de que ninguna naturaleza da saltos.

199[128]

Pulcro, ciertamente. Quien se viste con harapos pulcramente lavados, se viste por cierto pulcra, pero harapientamente.

200

Habla el solitario. Como recompensa de mucho hastío, malhumor y aburrimiento —tal como todo esto comporta necesariamente una soledad sin amigos, libros, deberes ni pasiones—, uno cosecha esos cuartos de hora de profundísima inmersión en sí y en la naturaleza. Quien se atrinchera totalmente contra el aburrimiento, se atrinchera también contra sí mismo: nunca le será dado beber el más tonificante refresco del más íntimo pozo propio.

201

Falsa celebridad. Odio esas presuntas bellezas naturales que en el fondo sólo significan algo por el saber, sobre todo el geográfico, pero en sí siguen necesitadas del sentido sediento de belleza: el aspecto, por ejemplo, del Montblanc desde Ginebra, algo insignificante si el goce cerebral del saber no está pronto al socorro; todas las montañas más

[128] *Cf.* 19 [62].

próximas de allí son más bellas y expresivas, «pero ni con mucho tan altas», como agrega, para rebajarlas, ese saber absurdo. El ojo contradice en esto al saber: ¿cómo puede verdaderamente regocijarse en la contradicción?

202

Viajeros por placer. Escalan la montaña como animales, estúpidos y sudorosos; se habían olvidado de decirles que por el camino hay vistas hermosas.

203

Demasiado y demasiado poco. Los hombres hoy en día viven todos demasiado y piensan demasiado poco: tienen hambre canina y cólico al mismo tiempo, y cada vez están por tanto más delgados, por mucho que coman. Quien hoy en día dice: «No he vivido nada», es un cabeza de chorlito.

204[129]

Final y meta. No todo final es la meta. El final de la melodía no es su meta; pero, pese a ello, si la melodía no ha alcanzado su final, tampoco ha alcanzado su meta. Un símil.

205

Neutralidad de la gran naturaleza. La neutralidad de la gran naturaleza (en la montaña, el mar, el bosque y el desierto) agrada, pero sólo durante breve tiempo: después nos impacientamos. «¿No quieren, pues, estas cosas decirnos absolutamente nada *a nosotros*? ¿No existimos *nosotros* para ellas?» Surge el sentimiento de un *crimen laesae majestatis humanae*.[130]

[129] *Cf.* 42 [12].
[130] «Crimen de lesa majestad humana.»

206

Olvidar las intenciones. Durante el viaje uno olvida por lo común su meta. Casi todas las profesiones son elegidas e iniciadas como medios para un fin, pero proseguidas como fin último. El olvido de las intenciones es la estupidez más frecuente que se comete.

207

Eclíptica de la idea. Justo cuando una idea aparece por el horizonte, es habitualmente muy fría la temperatura del alma. Sólo paulatinamente desarrolla la idea su calor, y éste llega al culmen (es decir, produce sus máximos efectos) cuando la creencia en la idea está ya de nuevo en el ocaso.

208

Por qué tendría uno a todos contra sí. Si hoy en día alguien se atreviese a decir: «El que no está conmigo está contra mí»,[131] enseguida tendría a todos contra sí. Este sentimiento honra a nuestra época.

209

Avergonzarse de la riqueza. Nuestro tiempo no tolera más que un único género de ricos: los que se *avergüenzan* de su riqueza. Si se oye decir de alguien: «es muy rico», enseguida se tiene un sentimiento análogo al de la visión de una enfermedad de las que producen una hinchazón repugnante, obesidad o hidropesía: tiene uno que recordar imperiosamente su humanidad para poder tratar con un rico de tal modo que no advierta nada de nuestro sentimiento de asco. Pero en cuanto alardea un poco de su riqueza, a nuestro sentimiento se mezcla el asombro casi compasivo por un tan elevado grado de sinrazón humana; de modo que quisiérase levantar las manos al cielo y exclamar: «Pobre desfigurado, abrumado, encadenado de cien ma-

[131] Mt 11, 30.

neras, al que cada hora trae, *o puede traerle*, algo desagradable, en cuyos miembros repercute *cada* acontecimiento de veinte pueblos, ¿cómo podrías hacernos creer que te sientes a gusto en tu estado? Dondequiera que apareces públicamente, sabemos que es una especie de paso por las baquetas bajo intensas miradas que para ti sólo tienen frío odio, impertinencia o burla silenciosa. Tu ganancia puede ser más fácil que la de los demás, pero es una ganancia superflua que te procura escaso goce, y la *preservación* de todo lo ganado es *ahora* en todo caso una cosa más fatigosa que cualquier fatigosa ganancia. Sufres constantemente, pues pierdes constantemente. ¿De qué te sirve que se te aporte siempre nueva sangre artificial? ¡No por eso te son menos dolorosas las ventosas que te ponen, constantemente te ponen, en la nuca! Pero, para no ser injustos, es difícil, quizás imposible para ti, *no* ser rico: *tienes* que preservar, tienes que ganar nuevamente, la inclinación hereditaria de tu naturaleza es el yugo sobre ti; pero no por ello nos engañes y *avergüénzate* honesta y visiblemente del yugo que llevas, pues en el fondo de tu alma estás cansado y harto de llevarlo. Esta vergüenza no deshonra».

210

Incontinencia en la arrogancia. Hay hombres tan arrogantes, que una grandeza que públicamente admiran no saben elogiarla más que presentándola como etapa previa y puente que conducen a *ellos*.

211

En el terreno de la ignominia. A quien quiera quitar a los hombres una idea, no le basta habitualmente con refutarla y extraer el gusano ilógico que en ella reside; más bien, una vez muerto el gusano, tira todo el fruto también al fango para hacérselo repulsivo a los hombres e infundirles asco de él. Cree así haber hallado el medio de hacer imposible la «resurrección al tercer día» tan habitual entre ideas refutadas. Se equivoca, pues es precisamente en el *terreno de la ignominia*, en medio de la inmundicia, donde la pepita del fruto de la idea echa rápidamente nuevos brotes. Es decir: no escarnecer, manchar, lo que se quiera eliminar definitivamente, sino *ponerlo en hielo* respetuosamente, una y otra vez, considerando que las ideas tienen una

vida muy correosa. Debe aquí obrarse según la máxima: «Una refutación no es refutación».

212

Suerte de la moralidad. Puesto que la sujeción de los espíritus decrece, seguramente la moralidad (el modo de actuar hereditario, tradicional, instintivo, *según sentimientos morales*) está asimismo decreciendo; pero no las virtudes singulares, la moderación, la justicia, la tranquilidad del alma, pues ya la máxima libertad del espíritu consciente lleva involuntariamente a ellas y además las aconseja también como *útiles*.

213

El fanático de la desconfianza y su garantía.[132] *El anciano:* ¿Quieres acometer lo inmenso e instruir a los hombres en lo grande? ¿Dónde está tu garantía? *Pirrón:*[133] Hela aquí: quiero prevenir a los hombres contra mí mismo, quiero confesar públicamente todos los defectos de mi naturaleza y descubrir todas mis precipitaciones, contradicciones y tonterías. No me escuchéis, quiero decirles, hasta que no me haya hecho igual al más pequeño de vosotros, y aún más pequeño que él; oponeos a la verdad en tanto podáis, por asco hacia su predicador. Yo seré vuestro seductor e impostor si todavía percibís en mí el menor brillo de respetabilidad y dignidad. *El anciano*: Demasiado prometes; no puedes llevar esa carga. *Pirrón*: También quiero entonces decirles a los hombres esto: que soy demasiado débil y no puedo mantener lo que prometo. Cuanto mayor sea mi indignidad, tanto mayor será su desconfianza de la verdad cuando salga de mi boca. *El anciano*: ¿Quieres tú ser, pues, el maestro de la desconfianza hacia la verdad? *Pirrón*: De la desconfianza que nunca ha habido en el mundo, de la desconfianza hacia todo y todos. Es el único camino hacia la verdad. El ojo derecho no debe fiarse del izquierdo y durante un tiempo la luz debe ser llamada oscuridad: éste es el camino que debéis seguir. No creáis que os conduce a árboles frutales ni a bellos prados. En él encontra-

[132] Título diferente en *Fp*: «El sabio del futuro».

[133] Pirrón de Elis (*ca.* 365-270 a.C.): fundador del escepticismo filosófico. La conversación con el anciano está inspirada en el diálogo *Pitón*, escrito por su discípulo Timón de Flionte (*ca.* 320-230 a.C.).

réis pequeños granitos duros, las verdades: durante años tendréis que tragaros las mentiras a puñados para no morir de hambre, aunque sepáis que son mentiras. Pero esos granitos son sembrados y enterrados, y quizá, quizás algún día haya cosecha: nadie puede *prometerla*, a no ser un fanático. *El anciano*: ¡Amigo! ¡Amigo! ¡También tus palabras son las del fanático! *Pirrón*: ¡Tienes razón! Quiero ser desconfiado hacia todas las palabras. *El anciano*: Entonces tendrás que permanecer mudo. *Pirrón*: Les diré a los hombres que tengo que permanecer mudo y que ellos deben desconfiar de mi mutismo. *El anciano*: ¿Renuncias, pues, a tu empresa? *Pirrón*: Más bien acabas de mostrarme la puerta por donde tengo que pasar. *El anciano*: No sé: ¿todavía nos entendemos del todo ahora? *Pirrón*: Probablemente no. *El anciano*: ¡Con que tú te lo entiendas todo a ti mismo! *Pirrón* se da la vuelta y ríe. *El anciano*: ¡Ay, amigo! Callar y reír, ¿es ésa ahora toda tu filosofía? *Pirrón*: No sería la peor.

214

Libros europeos: Al leer a Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyére, Fontenelle[134] (sobre todo los *Dialogues des morts*), Vauvenargues, Champfort, se está más cerca de la Antigüedad que con cualquier grupo de seis autores de otros pueblos. Con ésos se ha resucitado el *espíritu de los últimos siglos* de la era *antigua*; forman juntos un eslabón importante de la gran cadena todavía ininterrumpida del Renacimiento. Sus libros se elevan por encima de los cambios del gusto nacional y de las coloraciones filosóficas, en las que ahora centellea y debe centellear de ordinario todo libro para llegar a ser famoso; contienen más *pensamientos reales* que todos los libros de filósofos alemanes juntos: pensamientos de la clase que hace pensamientos, y que... me he hecho un lío para terminar la definición; basta con que me parece que son autores que no han escrito ni para niños ni para exaltados, ni para jovencitas ni para cristianos, ni para alemanes ni para... me he vuelto a hacer un lío para concluir la lista. Pero para decir un elogio claro: de haber escrito en griego, también los griegos les hubieran entendido. En cambio, ¿cuánto habría *podido* en general entender incluso un Platón de los escritos de nuestros mejores pensadores alemanes, por ejemplo de Goethe, de Schopenhauer, por no hablar de la repugnancia que le habría suscitado su manera de escribir, es decir, lo oscuro, exagerado y en ocasiones trasijado, defectos que a los citados aún son a los que menos aquejan, y todavía es demasiado, de los pensadores alemanes (Goethe, como pensador, se complació más de lo conveniente en abrazar la nube, y Schopenhauer no se pasea impunemente entre símiles de cosas en vez de entre las cosas mismas sin cesar)?[135] ¡Qué claridad y exquisita determinidad en esos franceses! Aun los griegos de más fino oído hubieran tenido que aprobar este arte, y una cosa habrían incluso admirado y adorado: el ingenio francés para la expresión; algo así les *encantaba* mucho, sin estar particularmente fuertes que digamos en ello.

[134] Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757): filósofo y poeta francés. De él encontramos en *BN*: *Gespräche von mehr als einer Welt zwischen einem Frauenzimmer und einem Gelehrten*, Leipzig, 1730; *Dialogue des morts; Histoire des oracles*, París, 1876.

215[136]

Moda y moderno. Dondequiera que todavía están en boga la ignorancia, la falta de pulcritud, la superstición, donde el tráfico está paralizado, la agricultura es pobre, el clero poderoso, allí se encuentran todavía los *trajes nacionales*. Domina en cambio la *moda* donde se encuentran los indicios de lo opuesto. Ha por tanto de hallarse la moda junto a las *virtudes* de la Europa actual: ¿será realmente su reverso? De entrada, la indumentaria *masculina* que está de moda y ya no es nacional dice del que la lleva que el europeo no quiere *llamar la atención* ni como *individuo* ni como *miembro de un estamento* o *de un pueblo*, que se ha hecho ley de una atenuación intencionada de estas formas de la vanidad; luego que él es laborioso y no tiene mucho tiempo para vestirse y acicalarse, y también que todo lo costoso y lujoso en cuanto al paño y la caída de los pliegues se halla en contradicción con su trabajo; finalmente, que con este traje señala las profesiones más doctas y más espirituales como *aquellas* de las que en cuanto hombre europeo está o quisiera estar más cerca, mientras que a través de los

[135] *Cf.* 42 [18], y Goethe, *Las afinidades electivas*, II, 7.

[136] *Fp*: «*Moda*: América debe aceptar que se la considere Europa: en todas las cosas espirituales es nuestra colonia, nuestra joven Europa. Hoy en día ya no hay sobre el planeta [ni pensamiento americano, sino que el pensamiento es europeo; aparte de éste] [sólo] <ni> pensamiento asiático; pero tampoco pensamiento americano. El *europeísmo* <no es tan vasto y> no domina en toda Europa, pero extiende sus alas sobre territorios diez veces más grandes que toda Europa».

trajes nacionales todavía existentes traslucen el bandido, el pastor o el soldado como las situaciones vitales más deseables y que dan el tono. Dentro de este carácter de la moda masculina en conjunto, hay luego esas pequeñas oscilaciones que produce la vanidad de los jóvenes, de los elegantes y holgazanes de las grandes ciudades, es decir, de *aquellos que todavía no han madurado como hombres europeos*. Las mujeres están *todavía mucho más atrasadas* en esto, por lo que en ellas las oscilaciones son mucho mayores; tampoco ellas quieren lo nacional y detestan ser reconocidas como alemanas, francesas, rusas, por el atuendo, pero les gusta mucho llamar la atención como individuos; asimismo, ninguna dejará ya con su indumentaria ninguna duda sobre su pertenencia a una de las clases más reputadas (a la «buena» o «alta» sociedad o al «gran» mundo), y tanto más desean destacar precisamente por este lado cuanto no pertenecen, o apenas, a esas clases. Pero ante todo la mujer joven no quiere llevar nada que lleve la de más edad, pues cree que la sospecha de una edad mayor hace que sea menos apreciada; a la de más edad por contra le gustaría engañar tanto como pueda mediante un traje más juvenil, competencia de la que siempre tienen que resultar de vez en cuando modas en las que lo propiamente hablando juvenil es visible de modo enteramente inequívoco o inimitable. Si el espíritu inventivo de las jóvenes artistas[137] se ha abandonado durante cierto tiempo a estas exhibiciones de juventud o, para decir toda la verdad, si se ha vuelto a consultar el espíritu inventivo de antiguas culturas cortesanas, así como el de las naciones aún existentes, y en general todo el orbe de la vestimenta, y se ha acoplado por ejemplo a los españoles, a los turcos y a los griegos antiguos para la decoración de la carne hermosa, siempre vuelve a descubrirse finalmente que no se ha sabido hacer lo mejor para la propia ventaja, que para causarles efecto a los varones es más afortunado el juego del escondite con el cuerpo bello que la franqueza desnuda o semidesnuda; y una vez más vuelve a girar la rueda del gusto y de la vanidad en dirección opuesta: las jóvenes de algo más de edad encuentran que ha venido su reino, y de nuevo se reanuda la competencia de las más encantadoras y absurdas criaturas. Pero cuanto *más* crecen interiormente las mujeres y ya no conceden entre sí, como hasta ahora, la primacía a las de edad inmadura, tanto menores se hacen estas oscilaciones de sus trajes, tanto más simple su acicalamiento, sobre

[137] En *Fp* se añadía: «—quiero decir, de *todas* las jóvenes—».

el que *no* cabe emitir un juicio ecuánime según modelos antiguos, es decir, según la pauta de la vestimenta de las habitantes de las costas meridionales, sino considerando las condiciones climáticas de las regiones centrales y septentrionales de Europa, esto es, de aquellas en las que hoy en día tiene su más querida patria el genio inventor de espíritu y de formas de Europa. En conjunto, por tanto, *no* será precisamente lo *cambiante* el signo característico de la *moda* y de lo *moderno*, pues precisamente es el cambio algo retrógrado y distingue a los europeos, hombres y mujeres, aún *inmaduros*; sino el repudio de la vanidad nacional, estamental e individual. Correspondientemente con lo cual ha de elogiarse, porque ahorra energías y tiempo, que sean ciertas ciudades y regiones de Europa las que piensen e inventen por todos los demás en asuntos de vestuario, teniendo en cuenta que el sentido de las formas no suele ser don de cualquiera; no es tampoco una ambición de excesivo alto vuelo que París por ejemplo reivindique, en tanto subsisten estas oscilaciones, ser el único inventor e innovador en este terreno. Si un alemán, por odio a las pretensiones de una ciudad francesa, quiere vestirse de otro modo, por ejemplo tal como Alberto Durero[138] se ataviaba, pondere que entonces lleva un vestido que llevaron alemanes de antaño, pero que tampoco inventaron los alemanes —*nunca* ha habido un traje que distinguiese a los alemanes como alemanes—; considere por lo demás cómo le sienta este traje y si toda la cabeza moderna, con las líneas y arrugas grabadas en ella por el siglo XIX, no se aviene mal con una indumentaria a lo Durero. Aquí, donde los conceptos de «moderno» y de «europeo» son casi equiparados, se entiende por Europa un territorio mucho mayor del que comprende la Europa geográfica, la pequeña península de Asia; inclúyese sobre todo a América en cuanto hija de nuestra cultura. Por otra parte, ni siquiera toda Europa cae bajo el concepto de cultura de «Europa», sino sólo todos esos pueblos y fracciones de pueblos que tienen su pasado común en Grecia, el judaísmo y el cristianismo.

216

La «virtud alemana». No puede negarse que desde las postrimerías del siglo pasado ha fluido por Europa una corriente de resurgimiento

[138] Alberto Durero (1471-1528): pintor alemán.

moral. Sólo entonces volvió la virtud a ser elocuente; aprendió a encontrar los ademanes espontáneos de la exaltación, de la emoción, ya no se avergonzaba de sí misma e ideó filosofías y poemas para la propia glorificación. Si se buscan las fuentes de esta corriente, se encuentra por una parte a Rousseau, pero al Rousseau mítico que se había inventado conforme a la impresión de sus escritos —casi podría a su vez decirse: de sus escritos míticamente interpretados— y conforme a las indicaciones que él mismo dio (él y su público trabajaban constantemente en esta figura ideal). El otro origen se halla en esa resurrección de la gran romanidad estoica por medio de la cual los franceses han proseguido la tarea del Renacimiento de la manera más digna. Pasaron con éxito espléndido de la emulación de formas antiguas a la emulación de caracteres antiguos, de modo que conservan para siempre el derecho a los más elevados honores como el pueblo que hasta ahora le ha dado a la humanidad moderna los mejores libros y los mejores hombres. Cómo ha obrado sobre los vecinos más débiles esta doble ejemplaridad, la del Rousseau mítico y la de ese espíritu romano resucitado, se ve sobre todo en Alemania, que como consecuencia de su nuevo y enteramente insólito impulso a la seriedad y la grandeza del querer y del autodominio, acabó por asombrarse de su propia nueva virtud y lanzó al mundo el concepto de «virtud alemana», como si no pudiera haber nada más original, más indígena que ésta. Los primeros grandes hombres que se transfundieron esa incitación francesa a la grandeza y la consciencia del querer ético fueron más honestos y no olvidaron la gratitud. El moralismo de Kant, ¿de dónde procede? Una y otra vez lo da él a entender: de Rousseau y de la Roma estoica resucitada. El moralismo de Schiller: idéntica fuente, idéntica glorificación de la fuente. El moralismo sonoro de Beethoven es la eterna loa de Rousseau, de los franceses antiguos y de Schiller. Sólo el «joven alemán» olvidó la gratitud, pues entretanto se había prestado oído a los predicadores del odio a los franceses: ese joven alemán que durante un tiempo pasó a primer plano con más consciencia de la que en otros jóvenes se tiene por admisible. Al investigar su paternidad, con razón pudo pensar en la proximidad de Schiller, de Fichte[139] y de Schleiermacher; pero tendría que haber buscado a su abuelo en París, en Ginebra, y fue muy miope creer lo que creyó: que la virtud no tenía más allá de treinta años de edad. Fue entonces cuando uno se habituó a

[139] Johann Gottlieb Fichte (1762-1814): filósofo alemán.

exigir que en la palabra «alemán» se entendiese de paso la virtud, y hasta el día de hoy eso todavía no se ha desaprendido del todo. Dicho sea de paso, ese llamado despertar moral no ha tenido como consecuencia para el *conocimiento* de los fenómenos morales, como casi puede adivinarse, más que desventajas y movimientos regresivos. ¿Qué es toda la filosofía moral alemana, contando desde Kant, con todos sus epígonos y paralelismos franceses, ingleses e italianos? Un atentado semiteológico contra Helvetius,[140] un repudio de las larga y esforzadamente conquistadas vistas libres y atisbos del camino recto que él fue el último en formular y resumir bien. Hasta el día de hoy es Helvetius en Alemania el más vilipendiado de todos los buenos moralistas y hombres buenos.

217

Clásico y romántico. Los espíritus, tanto en el sentido clásico como en el romántico —dos géneros que siempre existen—, comportan una visión del futuro; pero los primeros desde una *fuerza* de su época, los segundos desde la *debilidad* de ésta.[141]

218

La máquina como maestra. La máquina enseña por sí misma el engranaje de multitudes humanas, en acciones en que cada cual no tiene que hacer más que una sola cosa: ofrece el modelo de la organización de los partidos y de la conducción de una guerra. No enseña en cambio la soberanía individual: hace de muchos *una* máquina y de cada individuo un instrumento para *un* fin. Su efecto más general es enseñar la utilidad de la centralización.

219[142]

No sedentarios. En la pequeña ciudad se vive a gusto; pero de vez en cuando precisamente ella nos empuja a la más solitaria y recóndita

[140] Claude Adrien Helvetius (1715-1771): filósofo francés.

[141] *Cf.* Goethe, *Máximas y reflexiones*, 1031 [ed. cast., *Obras completas*, cit., vol. I, pág. 435].

[142] *Cf.* 40 [20].

naturaleza, a saber, cuando una vez más se nos ha hecho aquélla demasiado transparente. Finalmente, para a nuestra vez *reponernos* de esta naturaleza, nos vamos a la gran ciudad. Unos cuantos tragos de la misma y adivinamos la hez de su copa: de nuevo comienza el ciclo, con la pequeña ciudad como punto de partida. Así viven los modernos, que en todo son un poco *demasiado profundos* para ser *sedentarios* como los hombres de otras épocas.

220[143]

Reacción contra la cultura de las máquinas. La máquina, ella misma un producto de la suprema fuerza intelectual, en las personas que la atienden pone en movimiento casi solamente las más bajas fuerzas carentes de pensamiento. Desencadena al hacerlo una inmensidad de fuerza en general que de lo contrario permanecería dormida, es verdad; pero no da el impulso a la elevación, a hacerlo mejor, a convertirse en artista. Hace *activo* y *uniforme*, pero a la larga esto produce un contraefecto, un desesperado aburrimiento del alma, que merced a ella aprende a ansiar ociosidad pródiga en alternativas.

221

La peligrosidad de la Ilustración. Todo lo medio loco, histriónico, bestialmente cruel, voluptuoso, sobre todo sentimental y autointoxicante, que en su conjunto constituye la *sustancia* propiamente dicha *revolucionaria* y, antes de la Revolución, hecho carne y espíritu en Rousseau, toda esta manera de ser se puso *la Ilustración*, con pérfido entusiasmo además, en la fanática cabeza, la cual comenzó a brillar como envuelta en una gloria transfiguradora; la Ilustración, que tan extraña es en el fondo a esta manera de ser y que, librada a sí misma, habría pasado quedamente como un resplandor de luz por las nubes, durante mucho tiempo contenta con no transformar más que a los individuos, de modo que sólo muy lentamente habría transformado también las costumbres e instituciones de los pueblos. Pero ahora, ligada a una manera de ser violenta y brusca, la Ilustración misma se ha hecho violenta y brusca. Con ello su peligrosidad ha llegado a ser casi mayor que la utilidad libertadora y clarificadora que introdujo en el gran movimiento revolucionario. Quien comprenda esto sabrá también de qué confusión hay que sacarla, de qué contaminación hay que purgarla, para *continuar* luego, *en sí mismo*, la obra de la Ilustración y posteriormente estrangular en la cuna, hacer que no ocurra, la Revolución.

[143] *Cf.* 40 [4].

222

La pasión en la Edad Media. La Edad Media es la época de las más grandes pasiones. Ni la Antigüedad ni nuestra época tienen esta dilatación del alma; nunca fue mayor ni nunca ha sido medida con pautas más grandes su *espaciosidad*. La física corporalidad de selva virgen de pueblos bárbaros y los ojos sobrecargados de alma, extraordinariamente desvelados, demasiado brillantes, de iniciado en misterios cristianos,[144] lo más infantil, lo más joven y asimismo lo más sobremadurado, lo más decrépito, la brutalidad de la fiera y el afeminamiento y el enromamiento del espíritu de la Antigüedad tardía, no era raro que entonces todo esto se aunara en una sola persona; así que cuando uno incurría en una pasión, el recial del ánimo tenía que ser más violento, el torbellino más tumultuoso que nunca. Nosotros hombres modernos podemos estar contentos con el menoscabo que en esto ha habido.

223

Robar y ahorrar. Prosperan todos los movimientos espirituales a consecuencia de los cuales los grandes pueden esperar *robar* y los pequeños *ahorrar*. Por eso prosperó, por ejemplo, la Reforma alemana.

224

Almas alegres. Cuando aun de lejos se aludía a la bebida, la embriaguez y una especie maloliente de grosería, se alegraban las almas de

[144] *Cf.* 41 [4], y una carta de Nietzsche a Rohde de mediados de septiembre de 1875.

los antiguos alemanes; de lo contrario, estaban de mal humor. Pero en ello tenían su manera de intimidad de comprensión.

225

La Atenas desenfrenada. Incluso cuando la lonja de pescado de Atenas había adquirido sus pensadores y poetas, el desenfreno ateniense tuvo siempre un aspecto más idílico y refinado que jamás el desenfreno romano o alemán. La voz de Juvenal habría sonado allí como una trompeta hueca: una risa amable y casi infantil le habría contestado.

226[145]

Prudencia de los griegos. Como la voluntad de vencer y descollar es un rasgo irreductible de la naturaleza, más antiguo y primordial que todo respeto y goce de la equiparación, el Estado griego había sancionado la rivalidad gimnástica y musical entre iguales, es decir, delimitado una palestra donde ese impulso podía descargarse sin poner en peligro el orden político. Con la decadencia final de la rivalidad gimnástica y musical, cayó el Estado griego en la agitación y la disolución intestinas.

227

«El eterno Epicuro». Epicuro ha vivido en todos los tiempos y todavía vive, desconocido de los que se llamaban y llaman epicúreos, y sin reputación entre los filósofos. Aun él mismo ha olvidado el propio nombre: era el bagaje más pesado que jamás arrojara.

228

Estilo de la superioridad. El alemán estudiantil,[146] el modo de hablar de los estudiantes alemanes, tiene su origen entre los estudiantes que no estudian, los cuales saben granjearse una especie de ascendencia sobre

[145] *Fp*: «La voluntad de *vencer*, ἀριστεύειν, reglamentada por el Estado, ἀγών».

[146] El alemán estudiantil] En *Cl*: «El alemán estudiantil [(o, como ahora se dice, el "alemán bismarckiano")]».

sus colegas más serios denunciando todo lo que hay de mascarada en la cultura, la decencia, la erudición, el orden, la moderación, y ciertamente llenándose asimismo la boca constantemente, como los mejores, los más eruditos, de las palabras de esos dominios, pero con malicia en la mirada y una mueca acompañante. Ahora bien, este lenguaje de la superioridad —el único que es original en Alemania— involuntariamente lo hablan también los políticos y críticos periodísticos: todo es un continuo citar irónico, un desasosegado, incordiante bizcar los ojos a derecha e izquierda, un alemán de comillas y muecas.

229

Los enterrados. Nos retiramos a lo oculto; pero no por ningún malhumor personal, como si no nos satisficiera la actual situación política y social, sino porque queremos con nuestra retirada ahorrar y reunir fuerzas de las que algún día *futuro* habrá mucho menester la cultura, cuanto más este presente sea *este* presente y cumpla como tal *su* tarea. Formamos un capital y tratamos de colocarlo sobre seguro; pero, como en tiempos de extremo peligro, *enterrándolo*.

230[147]

Tiranos del espíritu. En nuestra época se tendría por enfermo a cualquiera que fuese la expresión de un solo rasgo moral tan estrictamente como lo son los personajes de Teofrasto[148] y de Molière, y a propósito suyo se hablaría de «idea fija». Si pudiésemos visitarla, la Atenas del siglo III se nos aparecería como poblada por locos. Ahora impera la democracia de los *conceptos* en todas las mentes: gobiernan *muchos juntos*; un concepto singular que *quisiera* gobernar significa hoy en día, como queda dicho, «idea fija». Ésta es *nuestra* manera de matar a los tiranos: los mandamos al manicomio.

[147] *Cf. Fp* CS, 63.

[148] Teofrasto (372-287 a.C.): filósofo peripatético griego, discípulo primero de Platón y más tarde de Aristóteles, a quien sucedió como escoliarca del Liceo; su obra *Caracteres éticos* intenta una tipología de las características humanas.

231

Emigración peligrosísima. En Rusia hay una emigración de la inteligencia: se cruza la frontera para leer y escribir buenos libros. Pero así se contribuye a hacer cada vez más de la patria abandonada por el espíritu las fauces avanzadas de Asia que desearían devorar a la pequeña Europa.[149]

232[150]

Los locos por el Estado. El amor casi religioso al rey se trasladó entre los griegos a la polis cuando la realeza llegó a su fin. Y como un concepto tolera más amor que una persona y, sobre todo, no veja al amante tan a menudo como hacen las personas amadas (pues cuanto más amadas se saben, tanto más desconsideradas devienen la mayoría, hasta que acaban por no ser ya dignas del amor y surge efectivamente una ruptura), así fue la veneración por la polis y el Estado mayor que cualquier otra veneración anterior por los príncipes. Los griegos son los *locos por el Estado* de la historia antigua; en la moderna lo son otros pueblos.

233

Contra el descuido de la vista. ¿No podría demostrarse una disminución de la agudeza visual cada diez años entre las clases cultas de Inglaterra que leen el *Times*?

234

Grandes obras y fe grande. Aquél tenía las grandes obras, pero su compañero tenía la gran fe en estas obras. Eran inseparables; pero evidentemente el primero dependía por completo del segundo.

[149] escribir buenos libros] En *Md*: «se rememora la patria como la sede de la estupidez y la violencia».

[150] *Cf.* la carta de Gast a Nietzsche del 24 de noviembre de 1879.

235

El sociable. «No me trago —decía alguien para explicar su inclinación hacia la sociedad—. El estómago de la sociedad es más fuerte que el mío: él sí me digiere.»

236

Cerrar los ojos del espíritu. Si se está ducho y habituado a meditar sobre las acciones, no debe cerrarse los ojos interiores ante las acciones mismas (así no sean éstas más que escribir cartas o comer y beber). Más aún, al conversar con hombres adocenados debe saberse *pensar* con los ojos de pensador cerrados, a saber, para lograr y comprender el pensar adocenado. Este cierre de ojos es un acto tangible, accesible a la voluntad.

237

La venganza más terrible. Si uno quiere *vengarse* a todo trance de un adversario, debe esperar hasta tener la mano enteramente llena de verdades y justicias y poderlas esgrimir contra él relajadamente; de tal modo que ejercer venganza coincida con ejercer justicia. Es la clase más terrible de venganza, pues no tiene ninguna instancia por encima de sí a la que aún pudiera apelarse. Así se vengó Voltaire de Piron,[151] con cinco líneas que condenaban toda su vida y obra: tantas palabras, tantas verdades; así se vengó él también de Federico el Grande (en una carta que le dirigió desde Ferney).[152]

[151] Alexis Piron (1689-1773): poeta y dramaturgo francés.

[152] con cinco líneas] Corrección de: «con un prefacio (*vid*. Ste-Beuve, *Prefacio a Piron*) [*cf. Oeuvres choisies de Piron... precedèes d'une notice par Saint-Beuve*, París, 1866], así como él mismo se vengó de Federico el Grande en una carta que le dirigió desde Verney (*cf. Lettres choisies*)», Nietzsche alude aquí a la carta de Voltaire a Federico II del 21 de abril de 1760 (cf. *Lettres choisies de Voltaire...*, 2 vols., París, Louis Moland ed., 1876, I, págs. 393 y sigs., *BN*, donde Nietzsche ha subrayado las «verdades» de Voltaire al rey de Prusia; carta por lo demás fechada en Tourney y no en Ferney).

¡creen que sigue siendo el de antes! Esta habitual experiencia ya ha dado asco a no pocos escritores: habían estimado demasiado elevada la intelectualidad de los hombres y, al percatarse de su error, se prometieron solemnemente callar.

247

Seriedad en los negocios. Los negocios de más de un rico y distinguido son su manera de *descansar* de una demasiado larga *ociosidad* convertida en hábito: se los toman por tanto tan en serio y apasionadamente como otras personas sus escasos esparcimientos y aficiones de ocio.

248

Doble sentido de la vista. Así como por el agua a tus pies pasa un súbito estremecimiento escamoso, así hay también en el ojo humano tales inseguridades y ambigüedades repentinas, ante las cuales uno se pregunta: ¿es un temblor?, ¿es una sonrisa?, ¿es ambas cosas?

249[156]

Positivo y negativo.[157] Este pensador no precisa de nadie que le refute: para ello se basta a sí mismo.

250

La venganza de las redes vacías. Desconfíese de todas las personas que tienen la amarga sensación del pensador que tras una agotadora jornada vuelve a casa al atardecer con las redes vacías.

[156] *Fp*: «No preciso de nadie que me refute: me basto a mí mismo. *Cf.* carta de Gast a Nietzsche del 24 de noviembre de 1879: «Quizás el n.º 249 debería llevar el título: *Positivo y negativo, unidos*, o algo así. La última frase; "se basta a sí mismo", podría producir en los lectores malintencionados la impresión de: "está satisfecho consigo mismo"; por eso quizá: "se completa a sí mismo", u otra cosa».

[157] Título diferente en *Md*: *«Un pensador sin bilis»*.

251

No hacer valer su derecho. Ejercer poder cuesta esfuerzo y requiere coraje. Por eso tantos no hacen valer su derecho, el mejor de todos, porque este derecho es una especie de *poder*, pero ellos son demasiado perezosos o demasiado cobardes para ejercerlo. *Indulgencia* y *paciencia* se llaman las virtudes que embozan estos defectos.

252

Portadores de luz. En la sociedad no habría ni un rayo de sol si no lo introdujesen en ella los zalameros natos, es decir, los llamados amables.

253

De lo más caritativo. El hombre es de lo más caritativo cuando acaba de ser muy honrado y ha comido un poco.

254

Hacia la luz. Los hombres se empujan hacia la luz, no para ver mejor, sino para mejor brillar. Gustoso se hace pasar por luz aquello ante lo que se brilla.

255

El hipocondríaco. El hipocondríaco es un hombre que precisamente posee espíritu y gusto por el espíritu suficientes para tomar en serio sus sufrimientos, sus pérdidas, sus defectos; pero el terreno del que se nutre es demasiado pequeño; lo pace de tal modo, que acaba por tener que buscar las briznas una a una. Termina al hacerlo por convertirse en un envidioso y avaro, y es entonces cuando es insoportable.

256

Restituir. Al vecino que nos ha ayudado, Hesíodo[158] recomienda devolverle el favor medida por medida y, si es posible, con creces, en cuanto podamos. Al hacerlo, queda el vecino complacido, pues su cordialidad de otrora le rinde intereses; pero también el que devuelve queda complacido, por cuanto mediante un pequeño exceso en la largueza se desquita de la pequeña humillación pasada de haber tenido que dejarse ayudar.

257

Más sutil de lo necesario. Nuestro sentido de la observación sobre si otros perciben nuestras flaquezas es mucho más sutil que nuestro sentido de la observación para las flaquezas de otros; de donde resulta por tanto que es más sutil de lo que sería necesario.

258

Una lúcida clase de sombra. Pegada junto a los hombres enteramente nocturnos encuéntrase casi regularmente, como ligada a ellos, un alma luminosa. Es, por así decir, la sombra negativa que aquéllos proyectan.

259

¿No vengarse? Hay tantas clases sutiles de venganza, que alguien que tenga motivos para vengarse puede en el fondo hacer o dejar de hacer lo que quiera: después de algún tiempo, todo el mundo estará de acuerdo en que se *ha* vengado. No está por tanto apenas al albedrío de un hombre no vengarse: ni siquiera le cabe decir que no *quiere*, pues el desprecio de la venganza es interpretado y *sentido* como una venganza sublime, muy penosa. De donde resulta que no debe hacerse nada *superfluo*.

[158] *Cf.* Hesíodo, *Los trabajos y los días*, vss. 349-351 [ed. cast., cit., pág. 112].

260[159]

Error de los que veneran. Todos creen decirle algo honroso y agradable a un pensador mostrándole cómo por sí mismos han llegado exactamente al mismo pensamiento e incluso a la misma expresión; y, sin embargo, muy raramente placen al pensador tales comunicaciones, sino que a menudo desconfía de su pensamiento y de la expresión del mismo: tácitamente resuelve revisar ambos a la vez. Cuando quiera honrarse a alguien, debe evitarse la expresión del acuerdo: éste pone al mismo nivel. En muchos casos es cuestión de conveniencia social escuchar una opinión como si no fuese la nuestra, más aún, como si se saliese de nuestro horizonte; por ejemplo, cuando el viejo cargado de experiencia abre por una vez, excepcionalmente, el cofre de sus conocimientos.

261

Carta. La carta es una visita no anunciada, el cartero es intermediario de asaltos descorteses. Cada ocho días debería tenerse una hora para recibir cartas y tomar un baño después.

262

El prevenido. Alguien dijo: desde la infancia estoy *prevenido* contra mí; por eso en toda censura hallo algo de verdad, y en todo elogio, algo de estupidez. Habitualmente estimo en demasiado poco el elogio y en demasía la censura.

263

Camino a la igualdad. Algunas horas de alpinismo hacen de un bribón y de un santo dos criaturas más o menos iguales. La fatiga es el camino más corto a la *igualdad* y la *fraternidad*, y el sueño agrega finalmente la libertad.

[159] *Cf.* carta de Gast a Nietzsche del 15 de febrero de 1879.

264

Calumnia. Si se encuentra la pista de una desacreditación propiamente hablando infame, no se busque nunca su origen entre los *enemigos* sinceros y sencillos de uno; pues si éstos inventan algo así sobre nosotros, en cuanto enemigos no serán creídos. Pero aquellos a los que durante mucho tiempo hemos sido utilísimos, pero que por cualquier razón no pueden estar seguros de obtener nada más de nosotros, ésos sí son capaces de echar a rodar la infamia: son creídos, de un lado porque se supone que no inventarían nada que pudiera perjudicarles a ellos mismos; del otro porque nos han conocido más de cerca. Como consuelo, quien tan vilmente ha sido calumniado puede decirse: las calumnias son enfermedades de otros que se declaran en tu cuerpo; demuestran que la sociedad es un solo cuerpo (moral), de modo que *en ti* puedes tú emprender la curación que debe aprovechar a los demás.

265

El reino de los cielos de los niños. La dicha del niño es un mito tanto como la dicha de los hiperbóreos[160] de la que contaban los griegos. *Si* la dicha mora en general en la tierra, opinaban éstos, entonces a buen seguro que es lo más lejos posible de nosotros, acaso allá en el confín de la tierra. Lo mismo piensan las personas mayores: si el hombre puede ser en general dichoso, entonces a buen seguro que es lo más lejos posible de *nuestra* edad, en los límites y comienzos de la vida. Para no pocos hombres es el espectáculo de los niños, *a través* del velo de este mito, la máxima dicha de la que pueden participar; ellos mismos entran en la antesala del reino de los cielos cuando dicen: «Dejad que los niños vengan a mí, pues suyo es el reino de los cielos».[161] El mito del reino de los cielos de los niños es de alguna manera activo dondequiera que en el mundo moderno haya algo de sentimentalismo.

[160] Los hiperbóreos son «el pueblo que vive más allá del viento septetrión», representados en la leyenda griega como disfrutando de una existencia utópica; Nietzsche se refiere más adelante a los espíritus libres como «nosotros los hiperbóreos».

[161] Mc 10, 14.

266

Los impacientes. Precisamente el que deviene no quiere lo que deviene: es demasiado impaciente para ello. El joven no quiere esperar a que tras largos estudios, sufrimientos y privaciones, se complete *su* cuadro de los hombres y las cosas; así que acepta de buena fe otro que esté ahí acabado y le sea ofrecido como si éste tuviera que anticiparle las líneas y los colores de su cuadro, se entrega de corazón a un filósofo, a un poeta, y tiene entonces que prosternarse y renegar de sí mismo durante mucho tiempo. Mucho aprende al hacerlo; pero a menudo olvida el joven lo más digno de aprenderse y conocerse: a sí mismo; no deja de ser un partidario toda la vida. ¡Ah, mucho es el aburrimiento que ha de vencerse, mucho el sudor necesario, hasta haber encontrado uno sus colores, su pincel, su lienzo! Y entonces no es todavía uno, ni con mucho, maestro de su arte de vivir, pero sí al menos dueño del propio taller.

267

No hay educadores. Sólo de autoeducación debiera hablar el pensador. La educación de la juventud por otro no es ni un experimento, consumado en alguien todavía desconocido e incognoscible, ni una nivelación por principio para conformar al nuevo ser, sea éste como sea, a los hábitos y costumbres dominantes; en ambos casos algo que es indigno del pensador, la obra de los padres y maestros, a quienes uno de los honestos audaces[162] ha llamado *nos ennemis naturels*.[163] Un día, cuando según la opinión del mundo ha mucho que está educado, se *descubre* uno a sí *mismo*: entonces comienza la tarea del pensador, ahora es hora de solicitarle ayuda, no como a un educador, sino como a un autodidacta que tiene experiencia.

[162] uno de los honestos audaces] En *Fp* se precisaba: «Stendhal». *Cf.* Stendhal, *Correspondence inédite...*, París, 1855, *BN*; en sus *Notas y recuerdos*, VI, Prosper Merimée escribió a este respecto: «"Nuestros padres y nuestros maestros", decía, "son nuestros enemigos naturales cuando venimos al mundo". Éste era uno de sus aforismos».

[163] «Nuestros enemigos naturales.»

268

Compasión con la juventud. Nos apena enterarnos de que a un joven ya se le caen los dientes, a otro le falla la vista. Si supiésemos todo lo irretractable y desesperanzado que se oculta en toda su manera de ser, ¡cuán grande sería entonces la pena! ¿Por qué *sufrimos* por esto propiamente hablando? Porque la juventud debe proseguir lo que *nosotros* hemos emprendido y todo detrimento y merma de su fuerza redundará en perjuicio de *nuestra* obra, que cae en sus manos. Es la pena por la pobre garantía de nuestra inmortalidad; o, si no nos sentimos más que como ejecutores de la misión de la humanidad, la pena por que esta misión tenga que pasar a manos más débiles de lo que son las nuestras.

269

Las edades de la vida. La comparación de las cuatro estaciones del año con las cuatro edades de la vida es una solemne tontería. Ni los primeros ni los últimos veinte años de vida corresponden a ninguna estación del año: supuesto que uno no se contente en la comparación con el blanco del pelo y de la nieve y con análogos juegos de colores. Aquellos primeros veinte años son una preparación a la vida en general, a todo el año de la vida, como una especie de largo día de año nuevo; y los últimos veinte pasan revista, interiorizan, ordenan y conciertan todo lo que hasta entonces se ha vivenciado; tal como, en pequeña escala, se hace cada día de San Silvestre con todo el año transcurrido. Pero entre ellos hay en efecto un lapso de tiempo que sugiere la comparación con las estaciones del año: el lapso de tiempo que va de los veinte años a los cincuenta años (para por una vez contar en bloque por decenios, aunque por sí mismo se entiende que cada cual debe afinar para sí estas burdas tasaciones según su experiencia). Esos treinta años corresponden a tres estaciones del año: el verano, la primavera y el otoño; no tiene la vida humana un invierno, a no ser que se quiera llamar inviernos a los duros, fríos, solitarios, faltos de esperanza, estériles *períodos de enfermedad* por desgracia no infrecuentemente intercalados. De los veinte a los treinta años: años calurosos, molestos, tormentosos, prolíficos, agotadores, en los que se alaba el día al atardecer, cuando ha terminado, y entonces se seca uno la frente; años en que el trabajo se nos antoja duro, pero necesario: estos años de los veinte a los treinta son el *verano* de la vida. De los treinta a los cuarenta es en cambio su *primavera*: el aire ora demasiado cálido, ora demasiado frío, siempre agitado e incitante, savia desbordante, fronda tupida, fragancia de flores por doquier, muchas mañanas y noches mágicas, el trabajo a que nos despierta el canto de los pájaros, un auténtico trabajo de corazón, una especie de goce del propio vigor, fortalecido por esperanzas anticipatoriamente gozosas. Por último, de los cuarenta a los cincuenta años: llenos de misterio, como todo lo inmóvil; semejantes a una vasta meseta de alta montaña, por la cual sopla un aire fresco; con un claro cielo despejado sobre ella, que durante el día y avanzada la noche mira siempre con la misma dulzura: la época de la cosecha y de la más cordial serenidad: es el *otoño* de la vida.

270

El espíritu de las mujeres en la sociedad actual. Cómo piensan hoy en día las mujeres del espíritu de los hombres se adivina por el hecho de que en su arte de engalanarse piensan en todo antes que en subrayar particularmente el espíritu de sus rasgos o los detalles ricos en espíritu de su rostro: más bien esconden lo de esta índole y saben en cambio, por ejemplo mediante la ordenación del cabello sobre la frente, dar la expresión de una sensualidad y falta de espiritualidad vívidamente anhelantes, precisamente cuando apenas poseen estas cualidades. Su convencimiento de que el espíritu en las mujeres espanta a los hombres llega al punto de que ellas mismas reniegan gustosamente de la agudeza del sentido espiritual y se atraen deliberadamente la reputación de *miopía*; con ello creen sin duda hacer a los hombres más confiados: es como si se extendiese en torno a ellas un suave y atractivo crepúsculo.

271

Grande y transitorio. Lo que conmueve hasta las lágrimas al observador[164] es la extática mirada de dicha con que una hermosa joven contempla a su esposo. Siente uno[165] entonces toda la melancolía otoñal, tanto por la grandeza como por la transitoriedad de la dicha humana.

[164] al observador] En *Cl*: «Lo que me conmueve hasta las lágrimas».
[165] Siente uno] En *Cl*: «Siento».

272

Sentido del sacrificio. Más de una mujer tiene el *intelletto del sacrifizio*[166] y deja de disfrutar de su vida si su esposo no quiere sacrificarla: entonces no sabe qué hacer ya con su entendimiento y de víctima se convierte imprevistamente en victimaria.

273

Lo antifemenino. «Estúpido como un hombre», dicen las mujeres; «cobarde como una mujer», dicen los hombres. La estupidez es en la mujer lo *antifemenino*.

274

Temperamento masculino y femenino, y la mortalidad. Que el sexo masculino tiene un temperamento peor que el femenino se desprende también del hecho de que los niños están más expuestos a la mortalidad que las niñas, obviamente porque «se ponen fuera de sí» más fácilmente; su fiereza e intolerancia agravan fácilmente todos los males hasta hacerlos letales.

275[167]

La época de las construcciones ciclópeas. La democratización de Europa es imparable: quien se le opone emplea sin embargo para ello precisamente los medios que sólo el pensamiento democrático ha puesto al alcance de todos, y hace estos medios más manejables y eficaces; y los por principio opuestos a la democracia (me refiero a los revolucionarios) no parecen existir más que para, por el temor que infunden, empujar a los distintos partidos cada vez más velozmente por la vía democrática. Ahora bien, a la vista de los que ahora trabajan consciente y honestamente por este futuro, a alguien puede en efecto entrarle miedo: hay algo de desolado y uniforme en sus rostros, y el polvo gris

[166] *Cf.* G. Büchmann, *Geflügelte Worte*, 32.ª ed., Berlín, 1972, pág. 97.
[167] *Cf.* 41 [9].

parece haber penetrado hasta en su cerebro. Pese a ello, es posible que algún día la posteridad se ría de estos nuestros miedos y acaso piense del trabajo democrático de una serie de generaciones lo mismo que nosotros de la construcción de diques y murallas: como una actividad que necesariamente llena de polvo ropas y caras e inevitablemente hace también sin duda a los trabajadores un poco imbéciles; pero ¿quién desearía por ello que no se hubiese hecho todo esto? Parece que la democratización de Europa es un eslabón en la cadena de esas tremendas *medidas profilácticas* que son el pensamiento de la nueva época y que nos separan de la Edad Media. ¡Sólo ahora es la época de las construcciones ciclópeas! ¡Seguridad última de los cimientos para que todo futuro pueda construir sobre ellos sin peligro! ¡Imposibilidad en adelante de que los fértiles campos de la cultura vuelvan a ser destruidos durante la noche por los torrentes salvajes y sin sentido de la montaña! ¡Diques y murallas contra los bárbaros, contra las epidemias, contra el *esclavizamiento físico y espiritual*! ¡Y todo esto entendido, por lo pronto, literal y crudamente, pero poco a poco cada vez más elevada y espiritualmente, de modo que todas las medidas aquí indicadas parecen ser la integral preparación rica en espíritu del artista supremo de la jardinería, que sólo podrá dedicarse a su tarea propiamente dicha cuando aquélla esté perfectamente consumada! Por supuesto que, dados los largos lapsos temporales que entre medios y fines existen aquí, dado el gran, grandísimo esfuerzo, movilizador de la fuerza y el espíritu de siglos, que ya aquí es menester para crear o procurar cada uno de los medios, no cabe reprochar con demasiada dureza a los trabajadores del presente que decreten a voz en cuello que el muro y el espaldar *son* ya el fin y la última meta; pues, más aún, nadie ve todavía al jardinero ni las plantas frutales *por las que* existe el espaldar.

276

El derecho de sufragio universal. El pueblo no se ha dado el derecho de sufragio universal: en todas partes donde está en vigor hoy en día, lo ha recibido y lo ha aceptado provisionalmente; pero en todo caso tiene derecho a devolverlo si no satisface sus esperanzas. Éste parece ser ahora el caso por doquier; pues si en cualquier ocasión en que se hace uso de él, apenas acuden a las urnas dos tercios, más aún, acaso ni siquiera la mayoría de todos los que tienen derecho a votar, esto es un voto *contra* todo el sistema electoral en general. Incluso más severa-

mente debe juzgarse aquí. Una ley que determina que la mayoría tiene la decisión última sobre el bien de todos no puede cimentarse sobre la base que sólo ella misma se procura: se precisa necesariamente una más amplia, y ésta es el *consenso de todos*. El sufragio universal no puede ser sólo la expresión de una voluntad de mayorías: todo el país debe quererlo. Por eso basta ya con la contradicción de una muy pequeña minoría para desecharlo como irrealizable; y la *abstención* en una votación es precisamente una de esas contradicciones que echan por tierra todo el sistema electoral. El «veto absoluto» del individuo o, para no perderse en minucias, el veto de unos pocos de miles, pende sobre este sistema como consecuencia de la justicia: cada vez que se hace uso de él, debe demostrar, con arreglo al índice de participación, que sigue *vigente*.

277

El mal razonamiento. ¡Qué mal se razona en dominios en los que no se es versado, por mucho que como hombre de ciencia se esté habituado al buen razonamiento! ¡Es vergonzoso! Y, ahora bien, es claro que en el gran mundo, en asuntos de política, en todo lo repentino y apremiante que casi todos los días aportan, decide precisamente este *mal razonamiento*; pues nadie es cabalmente versado en lo que de nuevo ha crecido durante la noche; todo politizar, aun entre los más grandes estadistas, es improvisar a la buena de Dios.

278

Premisas de la edad de las máquinas. La prensa, la máquina, el ferrocarril, el telégrafo son premisas cuya conclusión literaria nadie se ha atrevido a extraer todavía.

279

La calza de la cultura.[168] Cuando oímos: allí los hombres no tienen tiempo para las ocupaciones productivas; se les va el día en ejercicios

[168] Título diferente en *Md*: «El ejército moderno».

militares y desfiles, y el resto de la población tiene que alimentarlos y vestirlos, pero su traje es llamativo, con frecuencia abigarrado y lleno de extravagancias; allí sólo se reconocen unas pocas cualidades diferenciadoras, los individuos se parecen más que en otras partes, o bien se les trata como iguales; allí se exige y se presta obediencia sin comprensión: se ordena, pero se evita convencer; allí los castigos son pocos, pero estos pocos son duros y llegan rápidamente a lo último, a lo más horrible; allí la traición pasa por ser el mayor crimen, sólo los más valientes se atreven ya a la crítica; allí la vida humana vale poco, y la ambición adopta con frecuencia la forma de algo que pone en peligro la vida; quien oiga todo esto, dirá enseguida: «Es la imagen de una sociedad *bárbara, en peligro*». Quizás alguien agregue: «Es la descripción de Esparta»; pero otro se pondrá pensativo y opinará que se ha descrito *nuestro moderno régimen militar*, tal como existe en el seno de nuestra heterogénea cultura y sociedad, como un anacronismo viviente, como la imagen, según queda dicho, de una sociedad bárbara, en peligro, como una obra póstuma del pasado, que para las ruedas del presente sólo puede tener el valor de una calza. Pero a veces a la cultura le es también sumamente necesaria una calza, a saber: cuando va cuesta abajo demasiado velozmente o, como tal vez en este caso, cuesta *arriba*.

280

¡Más respeto por los que saben! En la competencia del trabajo y de los vendedores, se ha hecho del *público* el juez de la artesanía: pero éste no tiene conocimiento de causa y juzga según la *apariencia* de bondad. Consecuentemente, bajo la égida de la competencia, el arte de la apariencia (y quizá del gusto) aumentará, mientras que la calidad de los productos tendrá que empeorar. Consecuentemente, a menos que la razón se devalúe, algún día se pondrá fin a esa competencia y un nuevo principio triunfará sobre ella. Sólo el maestro artesano debiera juzgar sobre la artesanía, y el público depender de la fe en la persona del que juzga y en la honradez del mismo. ¡Nada, por tanto, de trabajo anónimo! Un experto al menos debería garantizarlo y pignorar *su* nombre cuando falte o carezca de resonancia el nombre del autor. La *baratura* de una obra es para el profano otra clase de apariencia y engaño, pues sólo la *durabilidad* decide si y hasta qué punto es barata una cosa; pero juzgarla es difícil y para el profano casi imposible. Es decir: lo que le hace efecto a la vista y cuesta poco

es lo que ahora obtiene la preponderancia, y eso será naturalmente el trabajo a máquina. Por su parte, la máquina, es decir, la causa de la máxima rapidez y facilidad de fabricación, favorece a su vez los productos *más vendibles*; de lo contrario, no puede obtenerse con ella un beneficio relevante: se emplearía demasiado poco y estaría parada con demasiada frecuencia. Pero es el público el que decide qué es lo más vendible, como queda dicho: esto debe ser lo más engañoso, es decir, lo que en primer lugar *parece* bueno y luego *parece* también barato. También en el ámbito del trabajo debe nuestro lema ser: «¡Más respeto por los que saben!».

281

El peligro de los reyes. La democracia está en condiciones, sin ninguna violencia, sólo mediante una presión legal constantemente ejercida, de *socavar* la realeza y el imperio: hasta que quede un cero quizá, si se *quiere*, con el significado de todo cero de, en sí nada, decuplicar puesto a la derecha el *efecto* de un número. El imperio y la realeza seguirían siendo un espléndido ornamento del sencillo y práctico manto de la democracia, la hermosa superfluidad que ésta se permite, el residuo de todo el históricamente venerable ornamento ancestral,[169] más aún, el símbolo de la historia misma y en esta unicidad algo sumamente eficaz si, como queda dicho, no está únicamente para sí, sino correctamente *puesto*. Para eludir el peligro de esa socavación, aférranse ahora los reyes con uñas y dientes a su dignidad como *príncipes guerreros*: para ello precisan de guerras, es decir, de estados de excepción en los que esa lenta presión legal de las fuerzas democráticas aminora.

282

El maestro, un mal necesario. ¡Cuantas menos personas posibles entre los espíritus productivos y los espíritus hambrientos y receptivos! Pues los *intermediarios* adulteran casi involuntariamente la alimentación que median; además, como recompensa por su mediación quieren demasiado *para sí*, de lo cual se priva a los espíritus originales, productivos, a saber: interés, admiración, tiempo, dinero y otras cosas. Es decir: considérese en adelante al *maestro* como mal necesario, enteramente lo mismo que al comerciante; ¡como un mal que debe hacerse tan *pequeño* como sea posible! Si la penuria de las circunstancias alemanas tiene quizás ahora su razón capital en el hecho de que demasiados quieren vivir, y vivir bien, del comercio (esto es, tratan de reducirle en lo posible los precios al productor y elevarle en lo posible los precios al consumidor, para beneficiarse del mayor perjuicio posible de ambos), a buen seguro que una razón capital de las calamidades espirituales puede verse en el exceso de maestros: por eso se aprende tan poco y tan mal.

[169] *Cf.* Goethe, *Fausto*, v, 408.

283

El impuesto de respeto. Al conocido nuestro, honrado por nosotros, sea médico, artista o artesano, que hace algo y trabaja para nosotros, gustosamente le remuneramos lo mejor que podemos, a menudo incluso por encima de nuestras posibilidades; en cambio, al desconocido se le paga lo mínimo posible para quedar bien: hay aquí una lucha en la que cada cual combate y hace combatir consigo por cada palmo de terreno. En el trabajo del conocido *para nosotros* hay algo *impagable*: el sentimiento y la inventiva puesta *por nosotros* en su trabajo; creemos no poder expresar por nuestra parte la sensación de ello más que mediante una especie de sacrificio. El impuesto más fuerte es el *impuesto de respeto*. Cuanto más rige la competencia y se compra a desconocidos, se trabaja para desconocidos, tanto menor es este impuesto, cuando es precisamente la medida para el nivel del *tráfico* humano de almas.

284[170]

El medio para la paz real. Ningún gobierno confiesa hoy en día que mantiene el ejército para satisfacer ocasionales afanes de conquista; sino que debe servir a la defensa. Se invoca como abogada esa moral que aprueba la legítima defensa. Pero eso significa reservarse la moralidad y al vecino la inmoralidad, pues tiene éste que ser considerado como agresor y deseoso de conquista si nuestro Estado debe pensar

[170] *Fp*: 42 [38], 42 [50]. *Cf.* 42 [37].

necesariamente en los medios de la legítima defensa; además, a él que exactamente de la misma manera que nuestro Estado niega el deseo de atacar y mantiene también por su parte el ejército supuestamente sólo por razones de legítima defensa, con nuestra explicación de por qué hemos menester un ejército se lo explica como un hipócrita y astuto criminal que no deseara otra cosa que *asaltar* a una víctima inofensiva y torpe. Ahora bien, así es como están hoy en día todos los Estados unos frente a otros: presuponen la mala actitud del vecino y la buena actitud propia. Pero esta suposición es una *inhumanidad*, tan nefasta y peor aún que la guerra; es más, es en el fondo la incitación y la causa de guerras, pues, como queda dicho, imputa la inmoralidad al vecino y parece con ello provocar la actitud y los actos hostiles. De la doctrina del ejército como un medio de legítima defensa debe abjurarse tan radicalmente como de los afanes de conquista. Y quizá llegue un gran día en que un pueblo distinguido por guerras y victorias, por el más alto desarrollo de la disciplina y la inteligencia militares, y habituado a hacer los más grandes sacrificios por estas cosas, exclame espontáneamente: «*Nosotros rompemos la espada*», y desmantele hasta sus últimos cimientos su organización militar. *Desarmarse cuando se ha sido el más armado* a partir de una *altura* del sentimiento, ése es el medio para la paz *real*, que siempre tiene que estribar en una paz de actitud; mientras que la llamada paz armada, tal como hoy en día se da en todos los países, es la cizaña de la actitud que desconfía de sí y del vecino, y, a medias por odio, a medias por temor, no depone las armas. Mejor perecer que odiar y temer, y *doblemente mejor perecer que hacerse odiar y temer*: ¡esta tiene que ser algún día también la máxima suprema de toda sociedad estatal singular! Nuestros diputados liberales no tienen, como es sabido, tiempo para meditar sobre la naturaleza del hombre; de lo contrario, sabrían que trabajan en vano cuando trabajan por una «disminución gradual de la carga militar». Más bien, sólo cuando esta clase de miseria sea máxima, estará también más cerca la única clase de dios que puede aquí ayudar. El árbol de las glorias militares no puede ser destruido más que de una vez, por obra de un rayo; pero el rayo, bien lo sabéis, viene de la nube, de lo alto.

285

Si se puede nivelar la propiedad con la justicia. Si la injusticia de la propiedad se siente intensamente —la manecilla del reloj marca una

vez más esta hora—, se indican dos medios para remediarla: por una parte, un reparto igual, por otra la supresión del peculio y el reintegro de la propiedad a la comunidad. Este último medio es sobre todo el favorito de nuestros socialistas, que guardan rencor a aquel antiguo judío por haber dicho: no robarás.[171] Según ellos, el séptimo mandamiento debe más bien rezar: no poseerás. En la Antigüedad se hicieron frecuentes tentativas según la primera receta, nunca más que a pequeña escala, pero no obstante con un fracaso que aún puede sernos instructivo. «Lotes de tierra iguales» se dice fácilmente; pero ¡cuánta amargura engendran la división y parcelación que se hacen necesarias para ello, la pérdida de la de antiguo venerada propiedad, cuánta piedad es herida y sacrificada! Se remueve la moralidad cuando se remueven los mojones. Y además, ¡cuánta amargura nueva entre los nuevos propietarios, cuántos celos y livores, pues nunca ha habido dos lotes de tierra realmente iguales, y si los hubiese, la envidia humana hacia el vecino no creería en su igualdad. ¿Y cuánto duraría esta igualdad ya desde la raíz envenenada y malsana? En pocas generaciones aquí un lote se habría transmitido por herencia a cinco cabezas, allí cinco lotes a una cabeza; y, en el caso de que mediante severas leyes sucesorias se evitaran estos inconvenientes, seguiría ciertamente habiendo lotes iguales, pero también necesitados y descontentos que nada poseyeran, aparte del disgusto con parientes y vecinos y el deseo de subversión de todas las cosas. Pero si, siguiendo la *segunda* receta, se quiere devolver el peculio a la *comuna* y no hacer del individuo más que un arrendatario temporal, se destruye así la tierra de labor. Pues el hombre está contra todo lo que posee efímeramente, carece de previsión y abnegación, se comporta con ello depredadoramente, como ladrón o como disoluto derrochador. Cuando Platón opina que el egoísmo se suprime con la supresión de la propiedad, ha de contestársele que, tras la sustracción del egoísmo, no le quedarán en todo caso al hombre las cuatro virtudes cardinales; tal como hay que decir que la peor de las pestes no podría perjudicar tanto a la humanidad como si un día desapareciese de ella la vanidad. Sin vanidad y egoísmo, ¿qué son, pues, las virtudes humanas? Con lo que ni remotamente quiere decirse que sólo sean nombres y máscaras de aquéllos. El estribillo utópico de Platón, que todavía hoy en día siguen cantando los socialistas, se basa en un

[171] Ex 20, 15. *Cf.* 42 [19].

conocimiento deficiente del hombre: le faltó la historia de los sentimientos morales, la comprensión del origen de las cualidades buenas y provechosas del alma humana. Como toda la Antigüedad, creyó en lo bueno y lo malo como en lo blanco y lo negro; es decir, en una radical diferencia entre los hombres buenos y los malos, entre las buenas y las malas cualidades. Para que en adelante la propiedad inspire más confianza y se haga más moral, manténganse abiertas todas las vías de trabajo por una *pequeña* fortuna, pero impídase el enriquecimiento sin esfuerzo, repentino; quítese de las manos de los particulares y de las compañías privadas todas las ramas del transporte y del comercio que favorecen la acumulación de *grandes* fortunas, sobre todo el comercio financiero, y considérese como un peligro público tanto a los que poseen demasiado como a los que nada poseen.[172]

286

El valor del trabajo. Si se quisiese determinar el valor del trabajo según cuánto tiempo, celo, buena o mala voluntad, coerción, inventiva o indolencia, honradez o apariencia se ha aplicado a él, el valor nunca podría ser *justo*; pues debería poderse poner a toda la persona en el platillo de la balanza, lo cual es imposible. Aquí hay que decir: ¡No juzguéis! Pero es precisamente la apelación a la justicia lo que ahora oímos a los que están insatisfechos con la evaluación del trabajo. Pensando más allá, toda personalidad es hallada irresponsable de su producto, el trabajo; es decir, nunca puede derivarse de él un *mérito*, todo trabajo es tan bueno o malo como tiene que ser dada tal o cual constelación de fuerzas y debilidades, conocimientos y apetencias. No queda al antojo del trabajador si trabaja; tampoco *cómo* trabaja. Sólo los puntos de vista del *provecho*, más restringido o más amplio, han creado la valoración del trabajo. Lo que hoy en día llamamos justicia está muy en su lugar en este terreno como una utilidad sumamente refinada que no toma en cuenta solamente el momento ni explota la ocasión, sino que atiende a la perduración de todas las circunstancias y también toma por tanto en cuenta el bien del trabajador, su satisfacción corporal y anímica, *para que* él y sus descendientes trabajen bien también para nuestros descendientes y pueda confiarse en ellos por espacios temporales más largos que una vida humana individual. La *explotación* del trabajador ha sido, como ahora se comprende, una estupidez, un agotamiento del campo a costa del futuro, un peligro para la sociedad. Hoy en día se tiene casi ya la guerra; y en todo caso los costes del mantenimiento de la paz, de la conclusión de tratados y de la inspiración de confianza serán a partir de ahora muy grandes, pues muy grande y prolongada ha sido la insensatez de los explotadores.

[172] Para que en adelante] Variante en *Cl* y *Md*: «En mi opinión, todos los esfuerzos para hacer más moral la propiedad deberían extenderse a su despilfarro, pero no a su reparto; en cada nuevo reparto habrá *por fuerza* injusticia, como desde siempre la hay en toda toma de posesión».

287

Del estudio del cuerpo social. Lo peor para quien hoy en día quiere estudiar economía y política en Europa, sobre todo en Alemania, reside en el hecho de que las circunstancias de hecho, en vez de ejemplificar las *reglas*, ejemplifican las *excepciones* o los *estadios de transición* o de *desenlace*. Debe por tanto aprenderse a ver más allá de lo de hecho subsistente y dirigir la mirada a lo lejos, por ejemplo a Norteamérica, donde, si se *quiere*, aún se pueden *ver* con los ojos e investigar los movimientos incipientes y normales del cuerpo social, mientras que en Alemania son para ello necesarios difíciles estudios históricos o, como queda dicho, anteojos.

288

Hasta qué punto humilla la máquina. La máquina es impersonal, le sustrae a la pieza de trabajo su orgullo, lo *bueno* o *defectuoso* individual suyo que comporta todo trabajo no hecho a máquina, es decir, un pedazo de humanidad. Antaño toda compra a artesanos era una *distinción de personas*, de cuyas contraseñas se rodeaba uno: los enseres y la ropa se convertían de esta suerte en símbolos de valoración recíproca y homogeneidad personal, mientras que hoy en día no parecemos vivir más que en medio de una esclavitud anónima e impersonal. No debe comprarse demasiado cara la facilitación del trabajo.

289[173]

Cuarentena secular. Las instituciones democráticas son establecimientos de cuarentena contra la antigua peste de los apetitos tiránicos: en cuanto tales, muy útiles y muy aburridas.

290

El adepto más peligroso. El adepto más peligroso es aquel cuya defección aniquilaría todo el partido; es decir, el mejor adepto.

291

El destino y el estómago. Una rebanada de pan con manteca de más o menos en el cuerpo del jockey decide a veces carreras y apuestas, es decir, la dicha y la desdicha de miles. Mientras el destino de los pueblos siga dependiendo de los diplomáticos, los cuerpos de los diplomáticos no dejarán nunca de ser objeto de ansiedad patriótica. *Quousque tandem...*[174]

292

Triunfo de la democracia. Hoy en día todos los poderes políticos tratan de explotar, para fortalecerse, el miedo al socialismo. Pero, sin embargo, de ello únicamente la democracia sale ganando; pues hoy en día *todos* los partidos se ven obligados a halagar al «pueblo» y a darle toda clase de facilidades y libertades, con lo que acaba por hacerse omnipotente. El pueblo es lo más alejado del socialismo en cuanto doctrina del cambio en la adquisición de propiedades; y una vez tenga en sus manos, gracias a las grandes mayorías de sus parlamentos, el régimen impositivo, arremeterá con el impuesto progresivo contra el principado capitalista, mercantil y bursátil, y de hecho creará lentamente una clase media que pueda *olvidarse* del socialismo como de una enfermedad superada. El resultado práctico de esta democratización que se está propagando será, por lo pronto, una liga europea de pueblos, en la que cada pueblo singular, deslindado según conveniencias geográficas, ocupe la posición de un cantón, con sus derechos específicos; poco contarán entonces los recuerdos históricos de los pueblos hasta la fecha, pues bajo el dominio ávido de innovación y ansioso de indagaciones del principio democrático, el sentido piadoso de aquéllos es paulatinamente desarraigado desde los cimientos. Las correcciones de fronteras que entonces se muestren necesarias serán llevadas a cabo de tal modo que sirvan al *provecho* de los grandes cantones y al mismo tiempo al del conjunto de la alianza, pero no a la memoria de ningún pasado caduco; hallar los puntos de vista para estas correcciones será la tarea de los *diplomáticos* futuros, quienes deben ser al mismo tiempo investigadores culturales, agrónomos, expertos en comunicaciones, y no tener tras de sí ejércitos, sino razones y utilidades. Sólo entonces quedará la política *exterior* inseparablemente ligada a la *interior*; mientras que hoy en día esta última no deja nunca de correr tras su orgullosa dueña y de recoger en su miserable canastilla las espigas que quedan de la cosecha de la primera.

[173] *Fp*: 47 [10].
[174] «¿Hasta cuándo...?» Comienzo de las *Catilinarias* de Cicerón, I, 1.

293

Meta y medios de la democracia. La democracia quiere procurar y garantizar independencia al mayor número posible: *independencia* de las opiniones, de la manera de vivir y del lucro. Para ello tiene necesidad de negar el sufragio político tanto a los desheredados como a los propiamente hablando ricos, en cuanto las dos clases de hombres inadmisibles por cuya eliminación debe trabajar sin desmayo, pues una y otra vez ponen en cuestión su tarea. Igualmente debe impedir todo lo que parezca tender a la organización de partidos. Pues los tres grandes enemigos de la independencia en ese triple sentido son los indigentes, los ricos y los partidos. Hablo de la democracia como de algo por venir. Lo que ya hoy en día se llama así se distingue de las antiguas formas de gobierno únicamente por el hecho de que emplea *caballos nuevos*: las calles siguen siendo las antiguas y también las ruedas siguen siendo las antiguas. ¿Ha disminuido realmente el peligro con *estos* vehículos del bien de los pueblos?

294

La circunspección y el éxito. Esa gran cualidad de la circunspección, que es en el fondo la virtud de las virtudes, su bisabuela y reina, de ningún modo tiene siempre el éxito de su parte; y decepcionado quedaría el pretendiente que sólo por mor del éxito hubiera cortejado esa virtud. Pues entre las personas *prácticas* pasa por sospechosa y es confundida con la alevosía y el disimulo hipócrita; en cambio, quien carece evidentemente de circunspección —el hombre que pone manos a la obra rápidamente y alguna vez desatinadamente— tiene a su favor el prejuicio de ser un compañero probo, de fiar. A las personas prácticas no les gusta por tanto el circunspecto: éste es, según opinan, un peligro para ellas. Por otro lado, fácilmente se toma al circunspecto por medroso, cohibido, pedante. Las personas poco prácticas y dadas a gozar le encuentran precisamente incómodo, *pues* no vive a la ligera como ellos, sin pensar en la acción ni en los deberes; aparece entre ellas como su conciencia encarnada y al verle el claro día se oscurece a sus ojos. Si por tanto le faltan el éxito y la popularidad, como consuelo siempre puede decirse: «Tan altos son los *impuestos* que tienes que pagar por la posesión del más preciado bien entre los hombres; ¡vale la pena!».

295

Et in Arcadia ego.[175] Miré hacia abajo, por encima de olas de colinas, hacia un lago de color verde lechoso, por entre abetos y adustos pinos añosos: rocas de todas clases en torno a mí, el suelo cuajado de flores

[175] «Yo también en Arcadia». Lema de los *Viajes italianos* de Goethe. Instructiva es la nota de Rafael Cansinos Asséns en su traducción española de las *Obras completas* (cit., vol. III, pág. 15): «Este lema es traducción de la frase latina *Et in Arcadia ego*. Figuraba escrita en un cuadro de Schidone (fallecido en 1615), al pie de una calavera tirada sobre un campo y que dos pastores contemplaban sobrecogidos. Pero quien contribuyó a divulgarla fue Nicolás Poussin (fallecido en 1665), que la había puesto como inscripción sobre un sarcófago en uno de sus cuadros, inscripción que tres pastores y una mujer deletreaban en medio de un paisaje espléndido. De ese cuadro se sacó un grabado que se hizo muy popular. El sentido de la frase en los referidos cuadros es, sin embargo, muy otro de aquel en que aquí la emplea Goethe. Allí viene a ser una admonición de postrimería, algo así como el *latet anguis in herba* [la serpiente se esconde en la hierba] virgiliano; aquí es una exclamación de júbilo y ufanía, como el famoso *anch'io sono pittore*, también yo soy pintor».

y hierbas.[176] Un rebaño movíase, desperezábase y pacía ante mí; vacas desperdigadas y grupos más allá, a la más intensa luz crepuscular, junto al pinar; otras más cerca, más oscuras; todo en calma y vespertina saciedad. El reloj marcaba casi las cinco y media. El toro del rebaño se había metido en el arroyo blanco de espuma y seguía lentamente, resistiendo y cediendo, su impetuoso curso: tenía sin duda en ello una especie de formidable placer. Dos criaturas trigueñas, de ascendencia bergamasca, eran los pastores; la muchacha vestida casi como un chico. A la izquierda barrancos y campos de nieve más allá de amplias franjas boscosas, a la derecha dos enormes picos helados, muy por encima de mí, flotando en el velo de la bruma solar; todo grande, tranquilo y claro.[177] Toda esta belleza producía un estremecimiento y una adoración muda del momento de su revelación; involuntariamente, como si no hubiera nada más natural, se introducía unos héroes griegos en este mundo de pura luz intensa (el cual nada en absoluto tenía de anhelante, expectante, que mirara hacia adelante ni hacia atrás); como Poussin[178] y su discípulo[179] tenía uno que sentir:[180] heroica e idílicamente a un tiempo. Y así han también *vivido* hombres singulares, así se han *sentido* permanentemente en el mundo y al mundo en sí, y entre ellos uno de los hombres más grandes, el inventor de una manera heroico-idílica de filosofar: Epicuro.

296

Calcular y medir. Ver muchas cosas, sopesarlas, compensar unas con otras y extraer de ellas una conclusión rápida, una suma más o menos segura: eso hace al gran político, general, comerciante; es decir, la velocidad en una especie de cálculo mental. Ver *una sola* cosa, hallar en ella el único motivo para la acción, el juez de cualquier otra acción,

[176] Miré hacia abajo] En *Fp* el comienzo de este aforismo, tachado por Nietzsche, era 43 [3].

[177] Todo grande, tranquilo y claro] En *Cl*: «Grandeza, calma, luz solar». *Cf.* CS, 332.

[178] Nicolas Poussin (1594-1665): pintor y dibujante francés.

[179] Nietzsche se está probablemente refiriendo a Claude Lorrain, quien a partir de 1620 vivió en Roma, donde fue contemporáneo de Poussin. La poética luz de sus paisajes manieristas contrasta fuertemente con el dramatismo de los de Poussin.

[180] tenía uno que sentir] En *Cl*: «sentía yo».

hace al héroe, al fanático; es decir, una pericia para medir con una sola vara.

297

No querer mirar intempestivamente. En tanto se vivencia algo, debe uno entregarse a la vivencia y cerrar los ojos, es decir, no hacer *en ello* ya de observador. Pues ello estropearía la digestión de la vivencia: en vez de una sabiduría, se sacaría de ello una indigestión.

298

De la práctica del sabio. Para llegar a ser sabio, debe uno *querer* vivenciar ciertas vivencias, es decir, meterse en sus fauces. Esto, por supuesto, es muy peligroso: más de un sabio ha sido devorado al hacerlo.

299

La fatiga del espíritu. Nuestra ocasional indiferencia y frialdad hacia los hombres, que se nos interpreta como dureza y falta de carácter, no es muchas veces más que una fatiga del espíritu: entonces los demás nos son, como nosotros mismos, indiferentes o molestos.

300

«Una sola cosa es necesaria».[181] Cuando se es listo, lo único que preocupa es tener alegría en el corazón. Oh, agregó alguien, si se es listo, lo mejor que se puede hacer es ser sabio.

301

Un testimonio de amor. Alguien dijo: «Sobre dos personas no he reflexionado nunca a fondo: ése es el testimonio de mi amor hacia ellas».

[181] Lc 10, 42.

302

Cómo se intenta mejorar malos argumentos. No pocos lanzan todavía un trozo de su personalidad tras sus malos argumentos, como si así se enderezase su trayectoria y pudiesen transformarse en argumentos rectos y buenos; exactamente lo mismo que los jugadores de bolos, quienes aun después del lanzamiento tratan todavía de corregir el rumbo del bolo con ademanes y contorsiones.

303[182]

La honestidad. Poca cosa es ser una persona modélica en cuanto a derechos y peculio; de muchacho no coger nunca, por ejemplo, fruta en huerto ajeno; de adulto, no entrar en prados por segar, para nombrar pequeñas cosas, las cuales, como es sabido, prueban mejor que las grandes esta clase de ejemplaridad. Poca cosa es: nunca se es entonces más que una «persona jurídica», con ese grado de moralidad de que incluso una «sociedad», una aglomeración humana, es capaz.

304

¡Hombre! ¡Qué es la vanidad del hombre más vanidoso frente a la vanidad que posee el más modesto en cuanto que se siente «hombre» en la naturaleza y el mundo!

305

La gimnasia más necesaria. La falta de pequeño autodominio pulveriza la capacidad para el grande. Mal aprovechado y un peligro para el siguiente es todo día en que en lo pequeño no se ha negado uno algo al menos una vez: esta gimnasia es indispensable si se quiere conservar el placer de ser uno su propio dueño.

[182] Primera redacción en *Cl*: «De muchacho nunca cogí fruta en jardín ajeno, de adulto nunca he ido por prados, respeto la propiedad hasta el ridículo».

306[183]

Perderse a sí mismo. Si uno se ha encontrado a sí mismo, debe saber *perderse* de vez en cuando y luego volverse a encontrar; suponiendo que sea un pensador. Pues a éste le es perjudicial estar siempre ligado a una sola persona.

307

Cuándo es menester despedirse. De lo que quieras conocer y medir debes despedirte, al menos por un tiempo. Sólo cuando has abandonado la ciudad ves cuánto se elevan sus torres por encima de las casas.

308[184]

A mediodía. Al alma de a quien se le ha dispensado una activa y tormentosa mañana de la vida le sobrecoge en el mediodía de la vida un raro anhelo de reposo, que puede durar meses y años. Se hace el silencio en torno a él, las voces suenan cada vez más lejanas; el sol cae a plomo sobre él. En una pradera oculta en el bosque ve él al gran Pan durmiendo; todas las cosas de la naturaleza se han dormido con él; una expresión de eternidad en el rostro: eso se le antoja a él. No quiere nada, no se preocupa de nada, su corazón está tranquilo, sólo su mirada vive; es una muerte con ojos despiertos. Mucho que nunca vio ve el hombre allí, y hasta donde alcanza a ver todo está envuelto en una red de luz y, por así decir, sepultado en ella. Se siente dichoso entonces; pero es una dicha pesada, muy pesada. Al fin sopla entonces el viento por entre los árboles, ha pasado el mediodía, la *vida* le arrastra de nuevo a sí, la vida de ojos ciegos, tras la que se precipita su séquito: el deseo, el engaño, el olvido, el goce, la destrucción, la caducidad. Y así llega la tarde, más tormentosa y activa que lo fue la mañana. A los hombres propiamente hablando activos los estados de conocimiento más prolongados se les aparecen casi inquietantes y morbosos, pero no desagradables.[185]

[183] *Cf.* CJ, «Broma, astucia y venganza. Prólogo en verso», 33 [ed. cast., *Obras completas*, cit., vol. III, págs. 29 y sigs.].
[184] Aforismo añadido por Nietzsche de su puño y letra en *Md*.
[185] pero no desagradables] Añadido en *Pr*.

309

Guardarse del pintor de uno. Un gran pintor que haya descubierto y fijado en un retrato la más cabal expresión y momento de que un hombre es capaz, cuando posteriormente vuelva a verlo en la vida real, nunca creerá ver de este hombre más que una caricatura.

310

Los dos principios de la vida nueva. Primer principio: hay que asentar la vida en lo más seguro, en lo más demostrable; no, como hasta ahora, en lo más lejano, en lo más indeterminable, en lo más nebuloso del horizonte. *Segundo principio:* hay que establecer la *sucesión* de lo más próximo y de lo próximo, de lo seguro y de lo menos seguro, antes de organizar uno su vida y darle un rumbo definitivo.

311

Irritabilidad peligrosa. Los hombres dotados pero que son negligentes aparecerán siempre algo irritados cuando uno de sus amigos haya acabado un excelente trabajo. Tienen celos, se avergüenzan de su indolencia, o, más bien, temen que ahora el activo los desprecie aún *más* que antes. En esta disposición critican la nueva obra, y su crítica se convierte en venganza, para la mayor extrañeza del autor.

312

Destrucción de las ilusiones. Las ilusiones son ciertamente diversiones costosas; pero aún más costosa es, considerada como diversión, la destrucción de las ilusiones, lo que es innegable para no pocas personas.

313

Lo monótono del sabio. Las vacas tienen a veces una expresión de asombro que se detiene en el camino a la *pregunta*. En cambio, en la

mirada de la inteligencia superior se difunde el *nil admirari*[186] como la monotonía del cielo despejado.

314

No estar enfermo demasiado tiempo. Evítese estar enfermo demasiado tiempo, pues los espectadores se impacientan enseguida por la usual obligación de mostrar compasión, dado que les cuesta demasiado esfuerzo mantener este estado mucho tiempo, y entonces pasan inmediatamente a sospechar de nuestro carácter, con el razonamiento siguiente: «*merecéis* estar enfermos, y no tenemos por qué seguir extenuándonos con la compasión».

315

Aviso a entusiastas. Quien gustosamente quiera dejarse arrastrar y desee ser fácilmente elevado a lo alto, debe tener cuidado de no hacerse demasiado *pesado*, es decir, de, por ejemplo, no aprender mucho y, sobre todo, de no dejarse *llenar* por la ciencia. ¡Ésta hace pesado! ¡Atención, entusiastas!

316

Saberse sorprender. Quien quiera verse a sí mismo tal como es, debe saberse *sorprender* a sí mismo, antorcha en mano. Pues sucede con lo espiritual lo mismo que con lo corpóreo: quien está habituado a mirarse en el espejo siempre olvida su fealdad; sólo el pintor le restituye la impresión de la misma. Pero también al cuadro se habitúa y olvida su fealdad por segunda vez. Esto según la ley general de que el hombre *no soporta* lo inalterablemente feo, a no ser por un instante; lo olvida o lo niega en todos los casos. Los moralistas deben contar con ese instante para exponer sus verdades.

[186] «No admirarse de nada.» *Cf.* Horacio, *Epistulae*, I, 6, 1.

317

Opiniones y peces. Uno es propietario de sus opiniones como es propietario de peces, esto es, si se es propietario de una piscina. Hay que ir a pescar y tener suerte; entonces tiene uno *sus* peces, *sus* opiniones. Hablo aquí de opiniones vivas, de peces vivos. Otros se contentan con poseer una colección de fósiles y, en su cabeza, «convicciones».

318[187]

Indicios de libertad y de falta de libertad. Satisfacer uno mismo en la medida de lo posible, aunque imperfectamente, sus necesidades perentorias orienta hacia la *libertad de espíritu y de persona*. Hacerse satisfacer muchas necesidades, aun superfluas, y tan perfectamente como sea posible, educa para la falta de libertad. El sofista Hippias,[188] quien todo lo que llevaba, por dentro y por fuera, lo había adquirido él mismo, hecho él mismo, corresponde, precisamente con ello, a la orientación hacia la suprema libertad del espíritu y de la persona. No importa si todo está igualmente bien y perfectamente trabajado: ya el orgullo zurcirá los defectos.

319[189]

Creer en sí mismo. En nuestros tiempos se desconfía de todo aquel que cree en sí mismo; antaño ello bastaba para hacer creer en sí. La receta para hallar *ahora* crédito reza: «¡No tengas miramientos contigo mismo! Si quieres poner tu opinión bajo una luz digna de crédito, ¡prende primero fuego a tu propia choza!».

[187] *Cf.* 40 [3].

[188] Hippias de Elis (s. v. a.C.): sofista de la primera hora, celebrado en la Antigüedad por su saber enciclopédico.

[189] *Fp*: «Quien tiene miramientos consigo mismo, no encuentra crédito alguno».

320

Más rico y más pobre al mismo tiempo. Conozco a un hombre que ya de niño se había habituado a pensar bien de la intelectualidad de los hombres, es decir, de su verdadera entrega a cosas espirituales, su desinteresada preferencia por lo conocido como verdadero y cosas por el estilo, y a tener en cambio un concepto modesto, y aun desfavorable, de su propia mente (juicio, memoria, presencia de espíritu, fantasía). En nada se valoraba cuando se comparaba con otros. Ahora bien, con el curso de los años se vio forzado, primero una vez y luego cien, a rectificar en este punto, debiera pensarse que para su gran contento y satisfacción. Algo de ello había también de hecho; pero, como dijo en una ocasión, «está sin embargo mezclado con una amargura de la más amarga índole, desconocida para mí en la vida anterior; pues desde que valoro a los hombres y a mí mismo más justamente en lo que respecta a necesidades espirituales, mi espíritu me parece menos útil; apenas nada bueno creo poder todavía evidenciar con él, pues el espíritu de los demás no sabe aceptarlo: siempre veo ahora ante mí el espantoso abismo entre quien puede prestar ayuda y quien la ha menester. Y así, me atormenta la miseria de tener mi espíritu para mí y deberlo disfrutar únicamente en la medida en que sea disfrutable. Pero quien da es *más* feliz que quien *tiene*; ¡y quién es el más rico en la soledad de un desierto!».[190]

321

Cómo se debe atacar. En poquísimas personas son en general las razones para que se crea o no en algo tan fuertes *como pueden serlo*. De ordinario, para quebrantar la creencia en algo no hace falta en absoluto poner sin más en primera línea de ataque la artillería más pesada; con muchos alcanza ya la meta atacar con algo de estrépito, de modo que con frecuencia bastan petardos. Frente a personas muy vanidosas es suficiente con el *semblante* de ataque violentísimo: se ven tomadas muy en serio y ceden de buen grado.

[190] me atormenta la miseria] La primera redacción en *Cl*, que prescinde de las comillas y está en tercera persona, concluye: «Y así, le atormenta la miseria de *gozar él mismo* de su espíritu; pero eso da *mala conciencia* y poca alegría».

322

Muerte. La perspectiva cierta de la muerte podría diluir en toda vida una deliciosa, perfumada gotita de levedad; ¡y he aquí que vosotros, maravillosas almas de boticario, habéis hecho de ella una asquerosa gotita de veneno que hace repugnante toda la vida!

323

Arrepentimiento. Nunca ceder al arrepentimiento, sino decirse enseguida: esto significaría acompañar la primera estupidez con una segunda. Si se ha obrado mal, piénsese en obrar bien. Si uno es castigado por sus actos, sopórtese entonces el castigo con el sentimiento de con ello hacer ya algo bueno: se desalienta[191] a los demás de cometer la misma tontería. Todo malhechor castigado puede sentirse como benefactor de la humanidad.

324[192]

Convertirse en pensador. ¿Cómo puede alguien convertirse en pensador si no pasa al menos la tercera parte de cada día sin pasiones, hombres ni libros?

325

El mejor remedio. Algo de salud de cuando en cuando es el mejor remedio del enfermo.

326[193]

¡No tocar! Hay personas nefastas que, en vez de resolver un problema, lo embrollan y lo hacen difícilmente resoluble para todos los que

[191] bueno: se desalienta] *Cl*: «bueno: se *sufre* aunque inocente —siempre se es inocente— y se desalienta».

[192] *Cf.* 41 [46].

[193] *Cf.* 23 [68]. *Fp*: «Cuando no se sabe dar en el clavo por la cabeza, es mejor no tocar el martillo. No remuevas la caldera, decían los antiguos».

quieran ocuparse de él. A quien no sabe dar en el clavo por la cabeza debe rogársele que no toque el martillo.

327

La naturaleza olvidada. Hablamos de naturaleza y al hacerlo nos olvidamos de nosotros: nosotros mismos somos naturaleza, *quand même*.[194] Consecuentemente, la naturaleza es algo enteramente distinto de aquello que sentimos al pronunciar su nombre.

328

Profundidad y aburrimiento. En los hombres profundos, como en los pozos profundos, pasa cierto tiempo hasta que algo que se les arroja toca fondo. Los espectadores, que habitualmente no esperan lo suficiente, fácilmente tienen a tales hombres por inconmovibles y duros, o aun por aburridos.

329

Cuándo es hora de prometerse lealtad. A veces uno se extravía por un derrotero espiritual que contradice nuestro talento; durante cierto tiempo lucha uno heroicamente contra viento y marea, en el fondo contra sí mismo: se cansa, jadea; lo que consuma no le reporta ni un solo placer auténtico. Más aún, *desespera* de su fecundidad, de su futuro, quizás en pleno triunfo. Al final acaba por *volver atrás*, y ahora sopla el viento *en* nuestra vela y nos empuja en *nuestro* rumbo. ¡Qué dicha! ¡Cuán *seguros del triunfo* nos sentimos! Sólo ahora sabemos lo que somos y lo que queremos, ahora nos prometemos lealtad; y *podemos* hacerlo, en cuanto que sabemos.

330

Pronosticadores del tiempo. Así como las nubes nos revelan a qué altura corren por encima de nosotros los vientos, así son en sus orientaciones los espíritus más ligeros y libres pronosticadores del tiempo por venir. El viento en el valle y las opiniones del mercado de hoy no significan nada para lo por venir, sino sólo para lo que fue.

[194] «Pese a todo.»

331[195]

Aceleración constante. Esas personas que empiezan lentamente y difícilmente se familiarizan con una cosa, a veces tienen después la cualidad de la aceleración constante, de modo que al final nadie sabe adónde puede aún arrastrarlas la corriente.

332[196]

Las tres cosas buenas. Calma, grandeza, luz solar; estas tres cosas comprenden todo lo que un pensador[197] desea y aun exige de sí: sus esperanzas y deberes, sus pretensiones en lo intelectual y moral, incluso en el modo de vida cotidiano y hasta en lo paisajístico de su residencia. A ellas les corresponden en primer lugar pensamientos *que elevan*, luego *que sosiegan*, en tercer lugar *que iluminan*; pero, en cuarto lugar, pensamientos que participan de las tres cualidades, en los que todo lo terrenal llega a transfigurarse: es el reino en que impera la gran *trinidad de la alegría*.

333

Morir por la «verdad». No nos dejaríamos quemar por nuestras opiniones: no estamos tan seguros de ellas. Pero sí quizá por poder tener y poder alterar nuestras opiniones.

334

Tener su tarifa. Si se quiere *valer* exactamente tanto como se *es*, se debe ser algo que tenga su *tarifa*. Pero sólo lo corriente tiene su tarifa. Este

[195] En *Cl*: este fragmento aparecía redactado en primera persona.
[196] *Cf.* 17 [26], 40 [16].
[197] pensador] En *Fp*: «yo».

deseo es por tanto la consecuencia de una modestia inteligente o de una inmodestia estúpida.

335

Moral para los constructores de casas. Uno debe retirar los andamios una vez construida la casa.

336

Sofoclismo. ¿Quién le ha echado más agua al vino que los griegos? Sobriedad y gracia combinadas, ése es el privilegio nobiliario del ateniense en tiempos de Sófocles y después de él. ¡Hágalo quien pueda! ¡En la vida y al crear!

337

Lo heroico. Lo heroico consiste en hacer algo grande (o en *no* hacer algo de modo grande), sin sentirse compitiendo *con* otros, *ante* otros. Dondequiera que vaya, el héroe lleva siempre consigo el desierto y la sagrada e inaccesible región fronteriza.

338

Sosias de la naturaleza. Con agradable horror nos redescubrimos a nosotros mismos en no pocos parajes naturales; es el más hermoso sosias. Qué dichoso debe de poder ser quien tenga ese sentimiento precisamente aquí, en este aire de octubre constantemente soleado,[198] en este travieso juego de la brisa desde temprano hasta el atardecer, en esta purísima claridad y moderadísimo frescor, en todo este carácter graciosamente serio de colinas, lagos y bosques de esta meseta que sin temor se ha tendido junto a los pavores de la nieve eterna, aquí donde Italia y Finlandia han convergido en alianza y parece estar la patria de todos los tonos de color plateados de la naturaleza; qué dichoso quien

[198] Qué dichoso] Primera redacción en *Cl*: «Así me ha pasado en St. Moritz; ¡así soy yo! constantemente he sentido este soleado aire de octubre». *Cf.* carta de Nietzsche a Overbeck del 24 de junio de 1879 [ed. cast., *Correspondencia*, cit., pág. 252].

pueda decir: «en la naturaleza hay por cierto muchas cosas más grandes y más bellas, pero esto me es íntimo y familiar, emparentado por la sangre y más aún».

339[199]

Campechanía del sabio. El sabio frecuentará involuntariamente a los demás hombres con campechanía, como un príncipe, y, pese a toda la diferencia de talento, estamento y modales, fácilmente los tratará en pie de igualdad; lo cual se le toma muy a mal en cuanto se advierte.

340

Oro. No es oro todo lo que reluce. Al metal más noble le es propia la irradiación suave.

341

Rueda y calza. La rueda y la calza tienen diferentes deberes, pero también uno idéntico: hacerse recíprocamente daño.

342

Estorbos del pensador. Todo lo que interrumpe (estorba, como se dice) en su pensamiento al pensador debe éste considerarlo indulgentemente, como un nuevo modelo que entrase por la puerta para ofrecerse al artista. Las interrupciones son los cuervos que le llevan la comida al solitario.

343

Tener mucho espíritu. Tener mucho espíritu conserva *joven*; pero uno debe soportar pasar con ello precisamente por *más viejo* de lo que es.

[199] *Fp*: «El sabio será *campechano* con las personas del común, pero nunca vulgar y popular».

Pues las personas leen los rasgos del espíritu inscritos como huellas de la *experiencia vital*, es decir, de haber vivido mucho y mal, del sufrimiento, del error, del arrepentimiento. Por tanto, ante ellos pasa uno por más viejo tanto como por *peor* de lo que es si se tiene y exhibe mucho espíritu.

344

Cómo debe vencerse. No debe quererse vencer cuando sólo se tiene la perspectiva de aventajar al adversario *por un pelo*. La buena victoria debe alegrar al vencido, debe tener algo de divino que ahorre el *bochorno*.

345

Ilusión de los espíritus superiores. A los espíritus superiores les cuesta esfuerzo librarse de una ilusión; pues se imaginan que suscitan la envidia de los mediocres y son sentidos como excepción. Pero en realidad son sentidos como lo que es superfluo y lo que, si faltase, no se echaría de menos.

346

Exigencia higiénica. Para algunas naturalezas cambiar de opiniones es una exigencia higiénica tanto como la de cambiar de ropa; pero para otras naturalezas es sólo una exigencia de su vanidad.

347

También digno de un héroe. He aquí a un héroe que no ha hecho nada más que sacudir el árbol en cuanto los frutos estuvieron maduros. ¿Se os antoja esto demasiado poco? Entonces contemplad primero el árbol que sacudió.

348

Cómo ha de medirse la sabiduría. El incremento de sabiduría puede medirse exactamente por la disminución de bilis.

349

Decir el error desagradablemente. No a todo el mundo le gusta que se diga la verdad agradablemente. Pero que nadie crea que el error se convierte en verdad cuando es dicho *desagradablemente*.

350[200]

La consigna áurea. Con muchas cadenas se ha cargado al hombre para que deje de comportarse como un animal; y realmente se ha hecho más tierno, espiritual, alegre, circunspecto que todos los animales. Pero, ahora bien, todavía sufre por haber llevado tanto tiempo sus cadenas, por haberle faltado durante tanto tiempo aire puro y libre movimiento; pero estas cadenas son, lo repito una y otra vez, esos errores graves y sensatos de las representaciones morales, religiosas y metafísicas. Sólo cuando se ha superado también la *enfermedad de las cadenas* se alcanza enteramente la primera gran meta: la separación del hombre de los animales. Ahora estamos en la mitad de nuestro trabajo de quitar las cadenas y nos es menester la máxima precaución. Sólo *al hombre ennoblecido* cabe darle *la libertad de espíritu*; únicamente de él está cerca *el alivio de la vida* y unge sus heridas; es el primero que puede decir que vive por la *alegría* y no por ninguna otra meta; y en cualquier otra boca sería peligroso su lema: *paz en torno a mí y complacencia para con todas las cosas próximas*. Con este lema para individuos recuerda una antigua frase grande y conmovedora que valía *para todos* y que ha permanecido suspendida sobre toda la humanidad como lema y emblema al que ha de sucumbir todo aquel

[200] En *Cl*, Nietzsche ha escrito para Gast el final de este aforismo: «¡Hurra! Amigo Köselitz, ¡a esto se llama "recapitular"!». *Fp*: «"Paz en la tierra y a los hombres complacencia unos para con otros". *Fin*». *Fp*: «entonces podremos también prometernos, sin un Dios en las alturas: paz en la tierra y a los hombres complacencia unos para con otros». *Fp*: «El alivio cada vez mayor, sea cual sea la concepción moral, la de la clase de vida o la del trabajo (p. ej., con la máquina), será un fracaso si el hombre no se ennoblece cada vez más, de manera que cada vez sean menos necesarias la limitación espiritual, la coerción física y todas las cadenas de la animalidad. Pero la señal del ennoblecimiento es el propio gozo: y la creciente alegría por todas las alegrías, a fin de que se convierta en verdad esa frase angelical que el cristianismo no ha podido cumplir: paz en la tierra y a los hombres complacencia unos para con otros».

que con él adorne demasiado pronto su bandera, al que sucumbió el cristianismo. Según parece, aún *no ha llegado la hora* en que a *todos* los hombres pueda sucederles lo mismo que a aquellos pastores que vieron el cielo iluminado sobre ellos y oyeron esa frase: «paz en la tierra y a los hombres complacencia unos para con otros».[201] Ésta es aún *la hora de los individuos*.

La sombra: De todo lo que has dicho, nada me ha gustado *más* que una promesa: queréis volver a haceros buenos vecinos de las cosas próximas.[202] Esto nos beneficiará también a nosotras, pobres sombras. Pues, admitidlo, hasta ahora nos habéis calumniado con harto placer.

El caminante: ¿Calumniado? Pero ¿por qué no os habéis defendido? Bien cerca teníais nuestros oídos.

La sombra: Nos parecía que estábamos demasiado cerca de vosotros para poder hablar de nosotras mismas.

El caminante: ¡Delicado, muy delicado! Ah, vosotras sombras sois «mejores personas» que nosotros, me doy cuenta.

La sombra: Y, sin embargo, nos llamáis «importunas», a nosotras, que al menos una cosa sabemos hacer bien: callar y esperar; no hay inglés que sepa hacerlo mejor. Es verdad que muy, muy a menudo se nos encuentra en el séquito del hombre, pero no entre su servidumbre. Cuando el hombre rehúye la luz, nosotros rehuimos al hombre: a tal punto llega nuestra libertad.

El caminante: Ah, mucho más frecuentemente aún rehúye la luz al hombre y entonces también lo abandonáis.

La sombra: Muchas veces te he abandonado con dolor; para mí, que ansío saber, mucho en el hombre sigue siendo oscuro, pues no siempre puedo estar a su lado. Al precio del conocimiento cabal del hombre, hasta con gusto aceptaría ser tu esclavo.

El caminante: ¿Sabes tú acaso, sé yo acaso, que con ello no te convertirías de improviso de esclavo en amo? ¿O seguirías ciertamente siendo esclavo, pero despreciando a tu amo llevarías una vida de de-

[201] «paz en la tierra] *Cf.* carta de Nietzsche a Adolf Baumgartner del 24 de diciembre de 1878: «A usted sin embargo y a vuestra señora madre, el saludo bíblico: "¡Paz en la tierra y a los hombres complacencia unos para con otros!"». Cita de Lc 2, 14, en la traducción de Lutero, bastante diferente de la Vulgata: «Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad».

[202] *Cf.* 41 [31].

nigración, de asco? Contentémonos ambos con la libertad tal como te ha quedado a ti..., ¡a ti *y* a mí! Pues el espectáculo de alguien privado de libertad me amargaría mis más grandes alegrías; lo mejor me sería repugnante si otro *debiera* compartirlo conmigo: no quiero saber de ningún esclavo a mi alrededor. Por eso tampoco me gusta el perro, ese parásito holgazán que mueve la cola, que sólo se ha hecho «perruno» como siervo del hombre y del que todavía suelen incluso celebrar que sea fiel al amo y que le siga como su...

La sombra: Como su sombra, eso dicen. ¿Te habré yo también seguido hoy ya demasiado tiempo? Ha sido el día más largo, pero ya hemos llegado a su término, ¡ten aún un poco de paciencia! El césped está húmedo, estoy tiritando.

El caminante: Oh, ¿es ya hora de separarse? Y aún tuve que hacerte daño al final; vi que entonces te oscurecías.

La sombra: Me ruboricé del color que me es posible. Me acordé de que muchas veces me he tendido a tus pies como un perro y que tú entonces...

El caminante: ¿Y no podría hacer a toda velocidad algo que te gustase? ¿No tienes ningún deseo?

La sombra: Ninguno, aparte tal vez del deseo que tuvo el «perro» filosófico ante el gran Alejandro: apártate un poco, tengo demasiado frío.[203]

El caminante: ¿Qué debo hacer?

La sombra: Camina entre esos pinos y mira en torno las montañas; se pone el sol.

El caminante: ¿Dónde estás? ¿Dónde estás?

[203] Culminación de todo un pasaje en que se viene jugando con la etimología griega de la palabra «cínico» (de κὺων, κυνός: «perro»), aunque Diógenos Laercio atribuye la denominación al hecho de que Antístenes (*ca.* 444-365 a.C.), usualmente considerado como fundador de la escuela filosófica cínica, impartía sus clases en el Cinosargo, un gimnasio situado en las proximidades de Atenas. De Diógenes de Sínope, representante más sobresaliente y popular de esta corriente de pensamiento, se cuenta que, hallándose ante Alejandro Magno en Corinto y habiéndole éste preguntado cuál era su mayor deseo, respondió: «Que te apartes del sol».

LA CIENCIA JOVIAL
(LA GAYA SCIENZA)

Traducción y notas de
GERMÁN CANO

NOTA DE TRADUCCIÓN

De *Die fröhliche Wissenschaft* existen distintas versiones al castellano. Algunas de ellas coinciden en titular la traducción partiendo del subtítulo que dio Nietzsche a su obra: *La gaya scienza*. De ahí que ésta se haya traducido como *La gaya ciencia* o *El gay saber*. Una elección que, dicho sea de paso, también ha sido realizada en otras lenguas *(The Gay Science, Le Gai Savoir)*. La presente traducción, respetando la voluntad de Nietzsche, quien —véase, por ejemplo, *Ecce Homo*— citaba la obra por su título, ha optado por titularla *La ciencia jovial,* versión, por otro lado, más cercana al espíritu del libro y que conserva el matiz irónico que, a nuestro modo de ver, buscaba Nietzsche. En lo que a traducciones al castellano se refiere, cabe destacar la edición de José Jara *(La ciencia jovial,* Caracas, Monte-Ávila, 1985) y la de L. Jiménez Moreno *(El Gay Saber,* Madrid, Espasa Calpe, 2000). Ambas han sido tenidas en cuenta para llevar a cabo esta versión.

Se ha incluido también a pie de página aquellos fragmentos póstumos correspondientes al volumen IX, numerados según la edición de Colli y Montinari (KSA, IX, *Nachgelassene Fragmente*, 1880-1882), especialmente relevantes a la hora de comprender el contexto de los aforismos. Ello permite seguir la lógica evolutiva de las intuiciones de Nietzsche hasta su redacción definitiva.

El responsable de la versión ha tenido muy en cuenta las ediciones ya existentes de *La ciencia jovial* en otros idiomas. Así las ediciones italiana (versión de Ferrucio Masini: Milán, Adelphi Edizioni, 1991) y francesa (a cargo de Pierre Klossowski: París, Gallimard, 1982), ambas sobre la ya clásica de G. Colli y Mazinno Montinari. Asimismo, también se ha consultado la útil edición inglesa: *The Gay Science,* a cargo de Walter Kaufmann (Nueva York, Vintage Books, 1974).

Por último, decir que, a fin de seguir con más claridad los razonamientos de Nietzsche y facilitar su lectura, se ha optado por dividir la unidad del aforismo —separada sólo por guiones— en largos parágrafos.

Al poeta y al sabio todas las cosas se les acercan amistosamente y quedan consagradas, todas las vivencias son útiles, todos los días sagrados, todos los hombres, divinos.

EMERSON[1]

Yo vivo en mi propia casa, nunca he imitado a nadie —y me reí de todo maestro que no se haya reído de sí mismo.

«Sobre la puerta de mi casa»[2]

[1] Cita de Emerson utilizada como lema por Nietzsche para la edición de 1882.
[2] Lema de la edición de 1887.

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN[3]

1

Tal vez este libro necesite más de un prólogo; siempre queda la duda de si alguien que no ha vivido una experiencia similar puede acercarse a las *vivencias* de este libro por medio de prólogos. Parece escrito en la lengua del viento del deshielo: en él hay insolencia, desasosiego, contradicción, tiempo de abril, de forma que continuamente se recuerda tanto la cercanía del invierno como esa *victoria* sobre el invierno, que viene, que tiene que venir, que tal vez ha llegado ya... De aquí el agradecimiento emana continuamente, como si acabara de ocurrir lo más inesperado, el agradecimiento de un convaleciente —pues la *curación* era lo inesperado. «Ciencia jovial»: esta expresión mienta las saturnales de un espíritu que ha resistido, con paciencia, una larga y terrible presión —paciente, rigurosa, fríamente, sin sumisión, aunque también sin esperanza— y que ahora, de repente, queda arrebatado por la esperanza, por la esperanza en la salud, por la *embriaguez* de la salud. Cómo puede sorprender que con ello salgan a la luz muchas cosas irracionales y locas, mucha ternura traviesa, derrochada, incluso, sobre problemas que tienen una piel llena de espinas y que no parecen hechos para acariciar o atraer. Todo este libro no es otra cosa que una fiesta tras una larga temporada de privación e impotencia; es el júbilo desbordante de la fuerza restablecida, de la creencia, nuevamente despertada en un mañana y en un pasado mañana; el repentino sentimiento y presentimiento de futuro, de próximas aventuras, de mares nuevamente abiertos, de metas de nuevo permitidas, de nuevo creídas. ¡Qué no habrá quedado desde ahora detrás de mí! Este frag-

[3] Este Prefacio fue introducido posteriormente por el propio Nietzsche, junto con la colección de poesías titulada *Canciones del príncipe Vogelfrei*, en 1887, cinco años después de la primera edición.

mento de desierto, de agotamiento, de falta de fe, de congelamiento en medio de la juventud, este envejecimiento insertado en un lugar inadecuado; esta tiranía del dolor todavía superada por la tiranía del orgullo, que rechazaba las *consecuencias* del dolor —y las consecuencias son consuelos—; este radical aislamiento como defensa extrema contra un desprecio por los hombres, que se había vuelto patológicamente clarividente; esta limitación fundamental a los aspectos amargos, ásperos y dolorosos del conocimiento, prescrita por esa náusea desarrollada paulatinamente a partir de una dieta espiritual e indulgencia imprudentes —¡a eso se le llama romanticismo!—,[4] ¡ay, quién podría sentir todo esto también! Quien pudiera sentir esto, a buen seguro, podría excusar algo más grave que la locura, que el exceso de alegría, que la «ciencia jovial», por ejemplo, el puñado de canciones añadidas esta vez al libro, canciones en las que un poeta se burla de todos los poetas de un modo difícilmente perdonable. Ahora bien, no sólo ante los poetas y sus hermosos «sentimientos líricos» tiene que manifestar su malicia este hombre nuevamente resucitado. ¿Quién sabe qué tipo de sacrificio busca para sí? ¿Qué tipo de monstruosidad de especie paródica le excitará enseguida? «Incipit *tragoedia*» [comienza la tragedia] —se dice al final de este libro impensable y que da que pensar. ¡Váyase con cuidado! Aquí se anuncia algo significativamente malo y malvado: incipit *parodia* [comienza la parodia], no cabe la menor duda...

2

Pero dejemos al señor Nietzsche: ¿qué nos importa que el señor Nietzsche recobre de nuevo la salud?... Un psicólogo conoce pocas preguntas tan atractivas como la que interroga por la relación entre salud y filosofía, y en el caso de que él mismo se ponga enfermo, aportará a su enfermedad toda su curiosidad científica. Suponiendo que sea una persona, uno tiene verdaderamente la filosofía propia de su persona: existe aquí, sin embargo, una considerable diferencia. Mientras en un individuo son sus carencias las que filosofan, en otro son sus riquezas y sus fuerzas. Mientras el primero *necesita* su filosofía,

[4] Para una ilustrativa aproximación al importante tema de la crítica nietzscheana al romanticismo, *vid.* TRA, «Ensayo de autocrítica», 7, así como el aforismo 370 de CJ.

sea como sostén, tranquilizante, medicina, salvación, exaltación, extrañamiento de sí, en el último ésta es, por así decirlo, sólo un hermoso lujo, y, en el mejor de los casos, la voluptuosidad de un agradecimiento triunfante, que tiene que escribirse con mayúsculas cósmicas en el cielo de las ideas. Ahora bien, ¿qué sucederá en el resto de los casos, los casos más habituales, cuando las situaciones de necesidad y penuria impulsan a filosofar, como sucede con todos los pensadores enfermos —y tal vez predominen en la historia de la filosofía los pensadores enfermos—? ¿Qué sucederá precisamente con el pensamiento impulsado bajo la *presión* de la enfermedad? He aquí la pregunta que concierne al filósofo, aquí es posible el experimento. Esto no es muy distinto del viajero que se prepara para levantarse a una hora determinada, y que entonces se abandona tranquilamente al sueño: no de otra manera nos entregamos nosotros los filósofos, suponiendo que estemos enfermos, temporalmente, en cuerpo y alma a la enfermedad —cerrando los ojos, por así decirlo, ante nosotros mismos. Y del mismo modo que aquél sabe que algo *no* duerme, que algo cuenta las horas y terminará despertándolo, así también sabemos nosotros que el instante decisivo nos encontrará despiertos, que entonces algo salta hacia delante y sorprende al espíritu *en el acto*, quiero decir, en su debilidad o retrocediendo, o en su resignación, endurecimiento u ensombrecimiento, o como se llamen todos esos estados patológicos del espíritu, que tienen en su contra el *orgullo* del espíritu en los días sanos (pues sigue siendo verdadero la vieja sentencia: «el espíritu orgulloso, el pavo real y el caballo son los tres animales más orgullosos en este mundo»). Tras interrogarse y probarse a uno mismo de un modo semejante, uno adquiere un ojo más fino para todo lo que hasta ahora, por lo general, se ha filosofado; uno es capaz de adivinar mucho mejor que antes los desvíos involuntarios, las callejuelas laterales, los lugares de descanso, las plazas *soleadas* del pensamiento, los lugares hacia los que son conducidos los pensadores que sufren precisamente en tanto que sufren; uno sabe desde ahora hacia dónde impulsa, empuja, seduce inconscientemente el cuerpo enfermo y sus necesidades al espíritu —hacia el sol, la quietud, la suavidad, la paciencia, la terapia, el alivio en cualquier sentido. Toda filosofía que coloca a la paz por encima de la guerra, toda ética con una concepción negativa del concepto de felicidad, toda metafísica y física que conoce un final, un estado último de cualquier tipo, todo anhelo predominantemente estético o religioso hacia un estado aparte, hacia un más allá, hacia un afuera, hacia un estar por encima, permite hacer la pre-

gunta de si no ha sido tal vez la enfermedad lo que hasta ahora ha inspirado al filósofo. El disfraz inconsciente de las necesidades fisiológicas al socaire de lo objetivo, ideal, puramente espiritual, se extiende hasta lo aterrador —y muy a menudo me he preguntado si, considerada en su totalidad, la filosofía no ha sido hasta el momento, en general, más que una interpretación y un *malentendido del cuerpo*. Detrás de los juicios de valor superiores que hasta ahora han guiado a la historia del pensamiento, se ocultan malentendidos acerca de la constitución espiritual, ya sea de los individuos, de las clases o de razas enteras. Puede considerarse a todos esos audaces absurdos de la metafísica, especialmente sus respuestas a la pregunta por el *valor* de la existencia, siempre, en primer lugar, como síntomas de determinados cuerpos; y aunque este tipo de afirmaciones o negaciones del mundo realizadas globalmente, evaluadas científicamente, carezcan del más mínimo sentido,[5] son capaces de ofrecer al historiador y al psicólogo valiosos signos, en tanto síntomas, como ya se dijo, del cuerpo, de sus éxitos y fracasos, de su plenitud, poderío, autoridad en la historia, o, por el contrario, de sus inhibiciones, cansancios, pobrezas, de su presentimiento del fin, de su voluntad de fin. Sigo esperando a un *médico* filósofo, en el sentido excepcional de la palabra —un médico que se dedique al problema de la salud total de un pueblo, del tiempo, de la raza, de la humanidad— que tenga alguna vez el coraje de llevar mi sospecha hasta el final y atreverse a formular el siguiente aserto: en todo lo que se ha filosofado hasta ahora nunca se ha tratado de la «verdad», sino de algo muy diferente, digamos, de la salud, del futuro, del crecimiento, del poder, de la vida...

3[6]

Puede adivinarse por qué razón no quiero despedirme ingratamente de esa época de grave y largo padecimiento, cuyo provecho hasta hoy todavía no se ha agotado para mí: así como por qué soy lo suficiente-

[5] «[...] La moral es solamente una interpretación *[Ausdeutung]* de ciertos fenómenos, o, dicho más concretamente, una *mala [Missdeutung]* interpretación [...]. Por ello, el juicio moral nunca se debe tomar literalmente: como tal, no contiene nunca otra cosa que contrasentidos. Pero no deja de ser inestimable como *semiótica*»: (CI, «Los "mejoradores" de la humanidad», 1).

[6] Puede ser interesante subrayar que Nietzsche reformuló estos dos últimos parágrafos, con objeto de incluirlos en su obra *Nietzsche contra Wagner*.

mente consciente de las ventajas que, en general, me proporciona mi cambiante salud frente a todos los espíritus embotados. Un filósofo que ha hecho su camino a través de muchos estados de salud y lo vuelve a hacer una y otra vez, ha recorrido también muchas filosofías: él no *puede* actuar de otra manera más que transformando continuamente su situación bajo la forma y lejanía más espirituales —la filosofía *es* precisamente este arte de la transfiguración. Nosotros, los filósofos, no somos libres de separar el cuerpo del alma, como lo hace el pueblo; aún menos libres para separar el alma del espíritu. No somos ranas pensantes ni aparatos de objetivación o de registro, con las entrañas heladas —nosotros continuamente tenemos que parir nuestros pensamientos desde nuestro dolor y proveerles maternalmente de todo cuanto hay en nosotros de sangre, corazón, fuego, placer, pasión, tormento, conciencia, destino, fatalidad. Vivir —ello significa para nosotros transformar continuamente todo lo que somos en luz y en llama,[7] también todo lo que nos hiere. Simplemente no *podemos* hacer otra cosa. Y en lo que concierne a la enfermedad: ¿no estaríamos casi tentados a preguntarnos si ella no nos es indispensable? Sólo el gran dolor, en tanto maestro de la *gran sospecha*, es el último liberador del espíritu, el que convierte a cada U en una X, en una auténtica y genuina X, es decir, la penúltima letra antes de la última... Sólo el gran dolor, ese largo y lento dolor que se toma tiempo, en el que nos quemamos de forma parecida a la leña húmeda, nos obliga a nosotros, filósofos, a descender a nuestra última profundidad, así como a apartar de nosotros toda la confianza, toda la buena disposición, encubrimiento, suavidad, vulgaridad, en las que tal vez habíamos encontrado nuestra humanidad. No sé si un dolor semejante nos hace «mejores»; pero sí que sé que nos hace más *profundos*. Bien sea aprendiendo a contraponerle nuestro orgullo, nuestra burla, nuestra fuerza de voluntad, haciendo como ese indio que, pese a ser gravemente torturado, se resarcía de su torturador gracias a su lengua viperina;[8] bien retrayéndonos del dolor por medio de esa nada oriental —a esto se le llama nirvana—, en el mudo, ciego, sordo resignarse, olvidarse, extinguirse. Cabe decir que de tales largas y peligrosas prácticas de domi-

[7] Una imagen de fuertes resonancias emersonianas. En *The Divinity School Address*, el pensador norteamericano Ralph Waldo Emerson escribe que «el genuino predicador se reconoce en el hecho de que ofrece a la gente su vida —la vida a través del fuego del pensamiento» (*Selected Essays*, *op. cit.*, pág. 116).

[8] Alusión a Stendhal, *Œuvres Completes*, París, 1970, pág. 110.

nio de uno mismo se sale convertido en un hombre nuevo, con algunos signos de interrogación de más, pero, ante todo, a partir de ahora, con la *voluntad* de preguntar más, más profunda, rigurosa, dura, malvada, tranquilamente de lo que se ha preguntado hasta el momento. Ya no existe la confianza en la vida: la vida misma se ha convertido en *problema*. ¡Pero no crea nadie que con esto uno necesariamente ha de abrazar la melancolía! Hasta el amor a la vida es todavía posible —sólo que se ama de otro modo. Es como el amor a una mujer que nos hace dudar... El encanto de todo lo problemático, la alegría por la X es, empero, demasiado grande para hombres así, tan penetrantes y tan espiritualizados, como para que esta alegría no se propague una y otra vez, como brasa ardiendo, sobre toda necesidad de lo problemático, sobre todo peligro de inseguridad, incluso sobre los celos del amante. Nosotros conocemos una nueva felicidad...

4

Que no quede sin decirse, por último, lo más esencial: se sale de tales abismos, de tan grave enfermedad, incluso de la enfermedad de la grave sospecha, de nuevo *recién nacido*, con la piel mudada, más sensible, más malicioso, con un gusto más sutil para la alegría, con una lengua más delicada para todas las cosas buenas, con sentidos más placenteros, con una segunda y más peligrosa inocencia en la alegría, también, al mismo tiempo, más infantil y cien veces más refinado de lo que se había sido nunca. ¡Oh, cómo repugna a partir de ahora el placer, ese grosero, embotado y grisáceo placer, tal como lo entienden los que lo disfrutan, nuestros «hombres cultos», nuestros ricos y gobernantes! ¡Con qué malicia prestamos atención desde ahora al gran ajetreo de la feria anual, con el que el «hombre culto», el habitante actual de la ciudad, se deja violentar por medio del arte, de los libros y de la música en su búsqueda de «gustos espirituales» y con la ayuda de bebidas alcohólicas! ¡Cuánto daño causa ahora en nuestros oídos el grito teatral de la pasión! ¡Qué ajeno se revela a nuestro gusto esa perturbación totalmente romántica y ese desorden de los sentidos que tanto gusta a la plebe culta, junto a sus aspiraciones hacia lo sublime, lo elevado, lo ampuloso! ¡No, si nosotros los convalecientes necesitamos todavía un arte, ha de tratarse de *otro* arte —un arte burlón, ligero, fugaz, divinamente despreocupado, divinamente artificial, que arda como una llama ardiente en un cielo sin nubes! ¡Y sobre todo: un arte para artistas, sólo para artistas! ¡Nosotros comprendemos mejor lo que se necesita en primer lugar *para ello*, la serenidad, *cualquier serenidad*, amigos míos! También como artistas: yo quisiera demostrarlo. Nosotros ahora sabemos algo muy bien, nosotros los que lo sabemos: ¡oh, cómo aprendemos ahora a olvidar bien, a *no* saber, en cuanto artistas! Y en lo que respecta a nuestro futuro, difícilmente se nos encontrará de nuevo por las sendas de aquellos jóvenes egipcios,[9] que, por las noches, crean inseguridad en los templos, abrazándose a las estatuas y a todo cuanto hay buenas razones para mantener oculto, y que ellos quieren desvelar, descubrir y sacar a la luz. No, este mal gusto, esta voluntad de verdad, esta «voluntad a toda costa», esta locura adolescente en el amor a la verdad no nos gusta: tenemos demasiada experiencia para eso, somos demasiado serios, demasiado divertidos, hombres demasiado escarmentados y profundos... Ya no creemos que la verdad siga siendo verdad, si se le retiran los velos; hemos vivido ya lo bastante para creerlo. Hoy se considera un asunto de decencia no querer verlo todo desnudo, estar presente en todo, entenderlo todo y «saberlo» todo. «¿Es verdad que el amado Dios está presente en todas partes?», preguntó una pequeña niña a su madre. «Ahora bien, yo considero esto indecente» —¡he aquí una advertencia para los filósofos! Se debiera respetar más la *vergüenza* con la que la naturaleza se ha ocultado tras enigmas y abigarradas incertidumbres. Tal vez la verdad es una mujer que tiene razones para no dejar ver sus razones. ¿Tal vez su nombre es —por decirlo en griego— Baubo?...[10] ¡Oh estos griegos! Ellos sí que sabían cómo *vivir*: ¡para ello se necesita detenerse con valentía en la superficie, en los pliegues, en la piel, admirar la apariencia, creer en las for-

[9] Este párrafo hace aquí referencia a la balada de Schiller *Das verschleierte Bild zu Sais* [La imagen velada de Sais], una poesía donde se aborda este tema de la verdad y sus velos. Schiller describe aquí a un joven egipcio, que es encontrado por la mañana, inanimado ante una estatua, por los sacerdotes: «*Dem Jüngling in die Augen fallen fiel verwundert / blickt er den Führer an und spricht: "Was ist / das hinter diesem Schleier sich verbirgt?" / "Die Wahrheit, ist die Antwort". "Wie? Ruft jener, / nach Wahrheit strebe ich ja allein, und diese / gerade ist es, die man mir verhüllt?*"». F. Schiller, *Sämtliche Werke*, vol. I, Múnich, Carl Hanser Verlag, 1987, págs. 224-225.

[10] La figura de Baubo representa a un demonio primitivo y obsceno que simbolizaba los genitales masculinos. S. Kofman ha destacado (*Nietzsche et la scéne philosophique*, París, Galilée, 1986, págs. 254-259) cómo también alude al doble femenino de Dionisos. Baubo es un personaje que interviene en los misterios de Eleusis consagrados a Deméter.

mas, en los tonos, en las palabras, creer en el Olimpo entero de la apariencia! ¡Estos griegos eran superficiales —*por su profundidad*! ¿Y no regresamos nosotros precisamente al mismo sitio, como aventureros del espíritu, que hemos escalado las cumbres más altas y peligrosas del pensamiento actual y desde allí hemos mirado en derredor nuestro, que desde allí hemos *mirado hacia abajo*? ¿No somos nosotros precisamente por eso —griegos? ¿Admiradores de las formas, de los tonos, de las palabras? ¿Precisamente por eso —artistas?

Ruta, *en Génova, otoño 1886*

BROMA, ASTUCIA Y VENGANZA[11]

1. Invitación
Atreveos con mi dieta, comilones.
Mañana os sabrá mejor,
y pasado mañana, hasta buena.
Entonces querréis aún más.
No otra cosa hacen mis siete recetas de siempre,
insuflándome ánimos nuevos.

2. Mi dicha
Desde que me cansé de buscar,
aprendí a encontrar.
Desde que un viento me plantó cara,
navego con todos los vientos.

3. Intrépido
Donde estés, ¡cava profundo!,
que debajo está la fuente.
Deja que los hombres sombríos griten:
«¡Abajo siempre está el infierno!».

[11] *Scherz, List und Rache* es el título de una colección de poemas de Goethe, que sirvió a una composición musical de Peter Gast del mismo nombre (1880). Nietzsche se inspiró en ambas para realizar su particular adaptación al tema.

4. Diálogo
¿Estaba enfermo? ¿Estoy curado?
¿Quién ha sido mi médico?
¡He olvidado todo!
B. —Ahora sí que estás curado:
porque curado está quien olvida.

5. A los virtuosos
También nuestras virtudes
han de alzar los pies con ligereza:
¡como los versos de Homero, deben venir e *irse*!

6. Inteligencia mundana
¡No te quedes en el llano!
¡No subas hasta la cima!
El mundo se ve más bello
desde media altura.

7. Vademecum-Vadecum
¿Te atraen mis modales y mi lenguaje?
¿Me sigues, marchas tras de mí?
Sólo marcha fiel detrás de ti mismo:
sólo así me sigues... ¡poco a poco! ¡Poco a poco!

8. A la tercera muda de piel
Ya mi piel se me levanta y se reseca.
Y ansía tierra la serpiente
con tanto más deseo
cuanto más tierra ha digerido.
Ya, hambriento, por caminos torcidos,
me arrastro entre piedras y yerba,
para comer lo que siempre he comido,
¡a ti, dieta de serpiente, tierra!

9. Mis rosas
Sí, mi dicha quiere hacer feliz.
Toda dicha quiere, en efecto, hacer feliz.
¿Queréis coger mis rosas?
Tenéis que agacharos y ocultaros
entre zarzas y rocas,
¡chupaos los deditos de vez en cuando!
Porque a mi dicha le gusta bromear.
Porque a mi dicha le gusta ser maliciosa.
¿Queréis coger mis rosas?

10. El despectivo
Mucho he dejado caer y rodar,
y me llamáis despectivo por ello.
Quien apura hasta la última gota copas llenas,
deja que caiga y ruede mucho.
Mas no por ello piensa mal del vino.

11. Dice el refrán
Qué es afilado, grosero y suave a la vez,
confiado y raro, sucio y puro,
donde se dan cita el loco y el cuerdo.
Todo esto soy yo, quiero serlo:
¡paloma, serpiente y cerdo a la vez!

12. A un amigo de la luz
Si quieres que tus ojos y tus sentidos
no desfallezcan,
sigue el sol aun por la sombra.

13. Para bailarines
Hielo resbaladizo: un paraíso
para quien sabe bailar bien.

14. El valiente
Mejor una enemistad de una pieza
que una amistad pegada a retazos.

15. Herrumbre
También necesitas herrumbre,
no basta con estar afilado.
O siempre, de lo contrario, dirán de ti:
«Aún es demasiado joven».

16. Hacia arriba
¿Cómo subo mejor a la montaña?
¡Simplemente sube, y no pienses en ello!

17. Máxima del violento
¡Nunca pidas nada! ¡Deja de lamentarte!
¡Coge, coge siempre, te lo pido!

18. Almas estrechas
Me horrorizan las almas estrechas;
uno no encuentra en ellas nada bueno,
pero tampoco casi nada malo.

19. El seductor involuntario
Para pasar el tiempo,
disparó al aire una palabra huera
—y cayó, sin embargo, así una mujer.

20. Digno de considerar
Un dolor doble es más fácil de soportar
que un dolor: ¿quieres atreverte a ello?

21. Contra el darse aires
No te hinches: de lo contrario,
un simple pinchazo te llevará al suelo.

22. Hombre y mujer
«Rapta con violencia a la mujer
por la que tu corazón vibra.»
Así piensa el hombre;
la mujer no rapta, roba.

23. Interpretación
Cuando me interpreto, estoy implicado:
no puedo interpretarme a mí mismo.
Sólo quien asciende a su propio camino
conduce mi imagen hacia una luz más clara.

24. Cura de pesimistas[12]
¿Te quejas porque no hallas nada sabroso?
¿Sigues, amigo, con tus viejos caprichos?
Te oigo renegar, alborotarte, escupir,
así me quebrantas la paciencia y el corazón.
Sígueme, amigo mío, y decide
tragarte un sapito gordo por ti mismo,
rápidamente, sin parar mientes en él:
te ayudará en tu dispepsia.

25. Petición
Conozco el alma de muchos
mas no sé quién yo soy,

[12] Alusión a Chamfort. «*M de la Lassay, homme trés doux, mais qui avait une grande connaisance de la societé, disait qu'il faudrait avaler un crapand tous les matins, pour ne trouver plus rien de degoûtant le reste de la journée, quiand'on devait la passer dans le monde*» (Maxime 863). *Vid.* caracterización de Chamfort en CJ, 95.

mi mirada está demasiado cerca,
no soy lo que he visto y veo;
me sería más útil
si me pudiera sentar más lejos.
¡No, en verdad, tan lejos como mi enemigo!
¡Incluso demasiado lejos está mi cercano amigo!
¡Pues entre él y yo un punto medio!
¿Adiviináis lo que os pido?

26. Mi dureza
Tengo que pasar por cien escalones,
tengo que subirlos, y ya oigo vuestras voces:
«¡Qué duro eres! ¿Acaso somos de piedra?».
Tengo que pasar por cien escalones,
y a nadie le gusta ser escalón.

27. El caminante
«¡Ya no hay camino! En torno sólo queda el abismo
y un silencio mortal.»
¡Así lo querías!
¡Tu voluntad se apartó del camino!
¡Es tu hora, paseante!
¡Es la hora de la mirada clara y de la sangre fría!
Perdido estás si crees —¡en el peligro!

28. Consuelo para principiantes
Contemplad al niño entre gruñidos de cerdos,
desvalido, con los pies encogidos.
Sólo puede llorar, nada más que llorar,
¿Aprenderá alguna vez a levantarse y andar?
¡No tengáis miedo! Pronto, supongo,
podréis ver al niño bailar.
Una vez levantado sobre sus dos piernas,
será capaz de sostenerse hasta sobre su cabeza.

29. Egoísmo estelar
Si no rodase en torno a mí,
semejante a un redondo tonel,
¿cómo soportaría, sin quemarme,
correr tras el ardiente sol?

30. El prójimo
Prefiero que el prójimo no esté cerca:
¡más bien lejos y a distancia!
¿Cómo si no se convertiría en mi estrella?

31. El santo disfrazado
Para que tu felicidad no nos deprima,
te envuelves con diabólicas artimañas,
con ingenio y vestimenta diabólicos.
¡Aunque todo en vano!
Mas cuando miras,
¡la santidad surge de tu mirada!

32. El esclavo
A.—Está de pie y escucha:
¿qué es lo que le lleva a equívocos?
¿Qué es lo que zumba en sus oídos?
¿Qué es lo que le ha dejado postrado en tierra?
B.—Como todo el que ha llevado alguna vez cadenas,
escucha por doquier... su sonido.

33. El solitario
¡Qué odiosos me resultan el seguir y el dirigir!
¡Obedecer? ¡No! ¡Y tampoco mandar!
Nadie temerá a quien no se teme *a sí mismo*.
Y sólo puede dirigir a los otros quien causa temor.
¡Si hasta dirigirme a mí mismo me resulta odioso!
Como el animal del bosque y del mar,
me gusta perderme durante un buen ratito,

recogido, meditabundo, en benévolo extravío,
atrayéndome, desde la lejanía, finalmente, al hogar,
para así seducirme... a mí mismo.

34. Séneca et hoc genus omne [y su especie].
Escribe una y otra vez
sus insoportables y sabias sandeces,
como si valiera el *primum scribere*,
deinde philosophari [primero escribir, luego filosofar].

35. Helado
En efecto, algunas veces hago helado:
¡pues muy provechoso es el helado para digerir!
Si tuvieseis que digerir mucho,
¡cómo os gustaría mi helado!

36. Escritos de juventud
El Alfa y Omega de mi sabiduría
sonaron aquí. ¿Qué escuché?
Hoy han dejado de sonarme así;
sólo sigo oyendo los eternos ¡Ah! y ¡Oh!
de mi juventud.

37. Cuidado
Por esas tierras no conviene viajar ahora;
y si tienes espíritu, redobla tu precaución.
Aquí se te atrae y se te ama hasta el desgarro:
¡en espíritus tan exaltados siempre falta el espíritu!

38. Habla el piadoso
¡Dios nos ama *porque* nos creó!
—«El hombre creó a Dios»,
así dice el sutil sobre el asunto.
¿Y no debe amar lo que creó?
¿Acaso no deberá negarlo *porque* lo creó?
Este argumento cojea, lleva la pezuña del diablo.

39. En el verano
¿Debemos comer el pan nuestro
con el sudor de nuestra frente?
Sudando no conviene comer nada,
así opinan sabios médicos.
La canícula advierte: ¿qué le hace falta?
¿Qué indica su ardiente aviso?
¡Con el sudor de nuestra frente
debemos beber nuestro vino!

40. Sin envidia
Sí, él mira sin envidia alguna,
¿y lo alabáis por ello?
Al tener ojo de águila para la lejanía,
él no mira a vuestros honores,
tampoco os ve: ¡sólo ve estrellas, estrellas!

41. Heraclitismo
Toda dicha terrena
la proporciona, amigos, el combate.
Sí, para ser amigos
se necesita el humo de la pólvora.
Los amigos son uno mismo en tres casos:
hermanos en la necesidad,
iguales ante los enemigos,
y libres —¡ante la muerte!

42. Principio de los demasiado sutiles
¡Es mejor ir de puntillas
que a cuatro patas!
¡Es mejor ir por rendijas
que por puertas abiertas!

43. Consejo
¿Tienes como objetivo la gloria?
Ten en cuenta esta lección:

renuncia a tiempo,
libremente, ¡al honor!

44. El profundo
¿Un investigador? ¡Ahórrate esta palabra!
Sólo soy *pesado* —¡y no con pocas libras!
Así caigo, caigo continuamente,
¡hasta que llego al fondo!

45. Para siempre
«Llego hoy porque hoy me conviene»
—así piensa siempre el que viene para siempre.
¿Qué le importa que el mundo le esgrima?:
«¡Vienes demasiado pronto! ¡Vienes demasiado tarde!».

46. Juicio del fatigado
Todos los demacrados lanzan maldiciones contra el sol.
De los árboles tan sólo aprecian —¡su sombra!

47. Descenso
«Se hunde, ahora cae» —os burláis a veces—;
a decir verdad, hacia vosotros desciende.
Ahíto de felicidad, ésta se convirtió en pesadumbre.
Ahíto de luz, va tras vuestra oscuridad.

48. Contra las leyes
Desde hoy, colgado de mi cuello,
en una cinta de crin,
cuelga el reloj de las horas.
Desde hoy cesará el curso de los astros,
sol, sombras y canto de los gallos,
y cuanto me anuncia siempre el tiempo
estará ahora mudo, sordo y ciego:
ahora calla para mí toda la naturaleza,
en el *tictac* de la ley y de la hora.

49. Habla el sabio
Alejado del pueblo, aunque útil al pueblo,
marcho por el camino, ya sol, ya nube,
¡y siempre sobre este pueblo!

50. Perder la cabeza
Ella ahora tiene espíritu, ¿cómo es que lo encontró?
Por su culpa, un hombre recientemente
perdió el juicio.
Antes de perder el tiempo, era una gran cabeza.
Al diablo fue su cabeza... ¡No! ¡No! ¡A la mujer!

51. Deseos piadosos
«Ojalá que todas las llaves
se perdieran de repente,
y en cada cerradura
girasen las ganzúas.»
—Éste ha sido siempre el sentir
de quien es ganzúa.

52. Escribir con el pie
No escribo sólo con la mano:
pues el pie siempre quiere escribir conmigo.
Corre firme, libre, valiente,
bien por el campo, bien por el papel.

53. «Humano, demasiado humano.» Un libro.
Melancólico y pusilánime si miras atrás.
Confiando en el futuro donde a ti mismo confías.
¿Oh, pájaro, te cuento entre las águilas?
¿Eres el búho favorito de Minerva?

54. A mi lector
¡Yo te deseo un buen estómago
y buena dentadura!

Una vez que pruebes mi libro,
seguro que
estarás de acuerdo conmigo.

55. El pintor realista
«Ser fiel a la naturaleza por completo.» ¿Cómo lo hace?
¿Acaso una vez que fuera ésta
despachada en una imagen?
¡Infinito es el más pequeño fragmento del mundo!
Él sólo pinta lo que le *gusta*.
¿Y qué le gusta? ¡Lo que *sabe* pintar!

56. Vanidad de poeta
Sólo dadme pegamento que, enseguida,
encontraré la madera para el pegamento.
Dar sentido a cuatro rimas absurdas,
¡no es cosa que haga cualquiera!

57. Gusto exigente
Si se me dejara elegir,
elegiría gustosamente un pequeño sitio
en medio del paraíso,
mejor aún, ¡a su puerta!

58. La nariz torcida
Altivamente, mira la nariz
a la tierra, sus ventanas se ahuecan.
Caes, pues, rinoceronte sin cuerno,
mi orgulloso hombrecillo,
siempre de frente.
Y siempre se encuentran
torcida nariz y tieso orgullo.

59. La pluma garabatea
La pluma garabatea: ¡demonios!
¿Condenado estoy a tener que garabatear?
Con osadía agarro el tintero,
y escribo utilizando gruesos ríos de tinta.
¡Cómo fluye, tan rebosante, tan ancha!
¡Qué bien me sale lo que hago!
A decir verdad, la letra no es clara.
¿Y qué más da? Pues, ¿quién lee lo que yo escribo?

60. Hombres superiores
A éste se le debería alabar por ascender,
mas aquél siempre viene de las alturas.
Y vive allí donde no le llega la alabanza,
¡pues él *es* de las alturas!

61. Habla el escéptico
Ha pasado la mitad de tu vida.
La aguja avanza, el alma se estremece.
Durante mucho tiempo ella vagó,
buscando y no hallando... ¿y ahora titubea?
Ha pasado la mitad de tu vida:
hubo dolor y error, hora tras hora.
¿Qué buscas aún? *¿Por qué?...*
Precisamente busco eso: ¡el porqué de los porqués!

62. Ecce Homo
¡Sí! ¡Sé muy bien de dónde procedo!
Tan insaciable como la llama,
ardo y me consumo.
Todo cuanto toco luz se hace,
todo cuanto abandono, carbón:
llama, soy, de eso seguro.

63. Moral estelar
Predestinada a la órbita estelar,
¿qué te importa, estrella, la oscuridad?
Rueda bienaventurada por este tiempo.
¡Que tu pena te sea extraña y remota!
Tu brillo pertenece a un mundo más lejano:
la compasión debe ser para ti pecado.
¡Que ser pura sea tu único mandato!

LIBRO PRIMERO

I

Los maestros del fin último de la existencia.— Por mucho que contemple a los hombres, ya sea con benevolencia o con mal de ojo,[13] siempre los encuentro a todos y a cada uno de ellos en particular enfrascados en una única tarea: la de hacer todo cuanto es bueno para la conservación del género humano. A decir verdad, no lo hacen por un sentimiento de amor a la especie, sino sencillamente porque no hay en ellos nada más viejo, más fuerte, más inexorable e insuperable que ese instinto —toda vez que precisamente este instinto constituye *la esencia* de nuestra especie, de nuestro rebaño.

Suele ser bastante sencillo distinguir, con la habitual cortedad de miras que no ve más allá de cinco pasos, a los prójimos en hombres útiles o dañinos, buenos y malos. No obstante, ante una rendición de cuentas a mayor escala, ante una reflexión más exhaustiva acerca de la totalidad, uno ha de volverse más desconfiado frente a esta criba y distinción y, finalmente, abandonarla. Porque puede que el hombre más dañino también sea, en lo que concierne a la conservación de la especie, el más útil; puesto que él alimenta, bien dentro de sí o a través de

[13] Con este «mal de ojo» *[böser Blick]*, Nietzsche alude frecuentemente al paso del hombre enfermo al «pecador» (GM, III, 20). «La moral como empeoramiento sistemático de la fantasía, como "mal de ojo" para todas las cosas. *¿Qué* es la moral judía? *¿Qué* es la moral cristiana? El azar desprovisto de inocencia; la desdicha manchada con el concepto "pecado", el bienestar como peligro, como "tentación", el malestar fisiológico envenenado con el gusano de la conciencia moral...» (AC, 25). También en ZA, «Del hombre superior», 16, Zaratustra exhorta: «¡Evitad a todos los incondicionales de esa especie! Es una pobre especie enferma, una especie plebeya; contemplan maliciosamente esta vida, tienen mal de ojo para esta tierra».

su influjo, bien en los otros, los instintos sin los cuales la humanidad se habría debilitado o corrompido hace mucho tiempo. El odio, la alegría por el mal ajeno, el afán de robo y de dominio, todo lo que en general se denomina malvado[14] forma parte de una sorprendente economía de la conservación de la especie, de una economía, en efecto, extremadamente costosa, derrochadora y, en términos generales, tremendamente insensata —sin embargo, como ha quedado *demostrado*, ninguna otra ha conservado a nuestra especie hasta el momento.[15] Desconozco si acaso tú, mi querido semejante y prójimo, eres *capaz* de vivir perjudicando a la especie, es decir, de un modo «irracional» y «malvado»; tal vez lo que hubiera podido perjudicar a la especie ya se ha extinguido desde hace tiempo, y pertenece ahora a esas cuestiones que ni siquiera ya son posibles para Dios. Déjate llevar por tus mejores o peores deseos, pero, sobre todo, ¡perece! En ambos casos seguirás siendo probablemente, en cierta medida, el promotor y el benefactor de la humanidad, y te será lícito tener por ello a quien te alabe, ¡e igualmente al que se burle de ti! Ahora bien, nunca encontrarás a quien, como individuo, sepa cómo burlarse plenamente de ti, de tus mejores aptitudes, nunca encontrarás a quien pueda hacerte sentir intensamente tu ilimitada pobreza de mosca y de rana de tal modo que se ajuste a la verdad. ¡Reírse de uno mismo tal como se debería reír para que fuera risa *desde la verdad plena*! ¡He aquí algo para lo que los mejores no han tenido aún suficiente sentido de la verdad y demasiado poco genio los más dotados! ¡Tal vez también haya un futuro para la risa! Algo que ocurrirá cuando el aserto «la especie lo es todo, uno no es nadie» se haya incorporado[16] a la humanidad, y esta última liberación e irresponsabilidad lleguen a ser accesibles a todo el mundo en todo momento. Tal vez se unan entonces la risa y la sabiduría, tal vez

[14] Todo el primer tratado de la GM constituye un magnífico análisis genealógico de las palabras «bueno», «malo» y «malvado». Por esta razón, en ciertas ocasiones, me ha parecido pertinente traducir el término *böse* por «malvado» en lugar de «malo» *[schlecht]*.

[15] Alusión al filósofo «inglés» Herbert Spencer (1820-1903) y a sus tesis evolucionistas. Spencer, con quien Nietzsche dialoga en el tratado primero de la GM, fue un relevante precursor de Darwin. Una sintética e ilustrativa valoración de la filosofía spenceriana se encuentra en MBM, 253.

[16] El término utilizado aquí y en sucesivos aforismos por Nietzsche es *einverleiben*: «hacerse cuerpo», «incorporar». Esta «incorporación», ya adelantada en algunos pasajes de AU, es tratada extensamente en los fragmentos póstumos de esta época, como avance de la idea del «eterno retorno».

exista entonces una «ciencia jovial». Hasta que llegue ese momento, las cosas son completamente diferentes, hasta ahora la comedia de la existencia todavía no ha «llegado a ser consciente» de sí misma, ya que sigue dominando el tiempo de la tragedia, el tiempo de las morales y de la religiones.[17] ¿Qué significa, pues, la continua aparición de esos fundadores de morales y de religiones, esos primeros instigadores de la lucha por las valoraciones morales, esos maestros de los remordimientos de conciencia y de las guerras de religión? ¿Qué significan estos héroes sobre este escenario? Porque hasta ahora sólo fueron estos héroes los que aparecieron, mientras todo lo restante —que de vez en cuando se mostraba como lo único visible y demasiado cercano— siempre sirvió únicamente como preparación para estos héroes, ya fuera como tramoya o bastidores o adoptando el papel de confidentes y ayudantes de cámara. (Los poetas, por ejemplo, siempre fueron los ayudantes de cámara de cualquier moral.)[18] Resulta una evidencia palmaria que también estos trágicos trabajan por el interés de la *especie*, aun cuando ellos prefieran creer que lo hacen en interés de Dios y como emisarios suyos. También ellos promueven la vida del género, *en la medida que promueven la creencia en la vida*. «Vale la pena vivir —así lo expresa cualquiera de ellos—, esta vida es valiosa por sí misma, la vida posee algo detrás de ella, debajo de ella, ¡repárese en ello!» De vez en cuando, ese instinto dominante asimismo tanto en el hombre superior como en el más común, el instinto de la conservación de

[17] Debe tenerse presente que esta frecuente contraposición de lo cómico y lo trágico, muy presente a lo largo de CJ, remite al diálogo de Nietzsche con las tesis estéticas schopenhauerianas. Merece la pena transcribir este importante pasaje para la comprensión de la obra aquí presente: «La vida de cada individuo, considerada en términos generales, sin fijarse más que en los rasgos principales, es siempre una tragedia; aunque examinada en sus detalles se convierte en comedia, pues el sesgo y tormentos de cada día, las molestias incesantes del momento, los deseos y los temores de la semana, las contrariedades de cada hora, enviadas por la suerte, ocupada de continuo en hostigarnos, son verdaderas escenas de comedia. Pero los deseos siempre defraudados, los esfuerzos una y otra vez fracasados, las esperanzas que la suerte pisotea implacablemente, los errores fatales de toda la vida, con el dolor, que va creciendo, y con la muerte por desenlace, forman en verdad una tragedia. De esta manera, como si a la desolación de nuestra existencia hubiera querido añadir la suerte el escarnio, nuestra vida encierra todos los dolores de la tragedia, sin que conservemos, al menos, la dignidad de personajes trágicos. Por el contrario, somos forzosamente, en los pormenores de la vida, vulgares caracteres cómicos» (*El mundo como voluntad y representación*, parágrafo 58).

[18] La relación del poeta con la «mentira» es abordada también en el capítulo de ZA titulado «De los poetas», donde Nietzsche utiliza estos mismos argumentos.

la especie, irrumpe como razón y pasión del *espíritu*; posee entonces un resplandeciente séquito de razones en torno a sí, y pretende, con todo su poder, hacer olvidar que él, en última instancia, no es más que impulso, instinto, insensatez, algo absurdo. ¡La vida *debe* ser amada *por tanto*! ¡El hombre *debe* promoverse a sí mismo y a su prójimo *por tanto*! ¿Qué nuevos nombres recibirán todos estos «debes» y «por tantos» ahora o en el futuro? El maestro ético en tanto maestro de la finalidad de la existencia entra en escena para que lo que aparece como necesario, espontáneo y sin fin alguno aparezca de ahora en adelante como un hecho dirigido por algún propósito y se haga patente al hombre como razón e imperativo último; a tal efecto, éste inventa una segunda existencia diferente, sacando a la vieja existencia ordinaria de sus viejos y ordinarios quicios. En absoluto quiere que nos *riamos* de la existencia, ni siquiera de nosotros mismos —y menos aún de él; para él uno es siempre uno,[19] algo primero, último y terrible, para él no hay ninguna especie, ninguna suma, ningún cero. Pero por insensatas y exaltadas que puedan llegar a ser sus invenciones y apreciaciones, por mucho que ignore la marcha de la naturaleza y niegue sus condiciones —y todas las éticas fueron siempre insensatas y antinaturales hasta el extremo de que, bajo el dominio de cualquiera de ellas, la humanidad podría haber alcanzado su perdición—, cada vez que «el héroe» hace su aparición en el escenario se alcanza algo nuevo: la espeluznante contrapartida de la risa, ese profundo estremecimiento de muchos individuos ante el pensamiento: «¡Sí, vivir vale la pena! ¡Sí, yo merezco vivir!». —La vida y yo, tú y todos nosotros, unos con otros, llegamos a ser, una vez más, y durante cierto tiempo, *interesantes*. Resulta innegable que, *a la larga*, la risa y la razón y la naturaleza han terminado por dominar hasta ahora sobre cada uno de estos grandes maestros del fin último: la breve tragedia siempre se convierte, a la postre, en la eterna comedia de la existencia, y las «olas de innumerables carcajadas»,[20] por citar a Esquilo, tienen que estrellarse, por último, también contra el más grande de estos trágicos. A pesar de todas estas risas correctoras, cabe decir que la naturaleza

[19] Ha de entenderse esta importancia del individuo en el contexto igualitario del cristianismo. Nietzsche observa en este individualismo el motor de la historia moderna. Confróntese en este sentido con el importante aforismo AC, 43.

[20] Nietzsche hace aquí referencia al *Prometeo encadenado* de Esquilo (89-90): «¡Oh, divino éter y vientos de rápidas alas, fuentes de los ríos, abundante sonrisa de las olas marinas!» (*Tragedias* [trad. de Bernardo Perea], Madrid, Gredos, 1986).

humana efectivamente ha sido modificada por la renovada aparición de esos maestros de la finalidad última de la existencia: —pero ella tiene ahora una nueva necesidad adicional, precisamente necesidad de la renovada aparición de tales maestros y doctrinas sobre la «finalidad». Poco a poco, el hombre se ha convertido en un animal fantástico que ha de realizar una condición de la existencia añadida a la de cualquier otro animal: de vez en cuando el hombre *tiene* que creer, que saber *por qué* existe, ¡su género no puede prosperar sin una periódica confianza en la vida! ¡Sin la creencia en la presencia de la *razón en la vida*! ¡Y por ello la especie humana decretará una y otra vez: «¡hay algo sobre lo que está prohibido absolutamente reírse!»! Y el hombre más prudente apostillará: «¡No sólo la risa y la sabiduría jovial, sino también lo trágico con toda su sublime insensatez, forman parte de los medios y necesidades de la conservación de la especie!». —¡Y por consiguiente! ¡Por consiguiente! ¡Por consiguiente! ¿Oh, entendéis esto hermanos míos? ¿Entendéis esta nueva ley del flujo y reflujo? ¡También nosotros tendremos nuestro momento!

2

La conciencia intelectual.—No hago más que tener una y otra vez la misma experiencia; me resisto continuamente a ella, y no quiero creerla, por mucho que sea una evidencia: *a la mayoría de la gente le falta conciencia intelectual*;[21] es más, a menudo me parece como si, por el hecho de pretender esta exigencia, uno se encontrara, hasta en las ciudades más pobladas, tan aislado como se pudiera estar en el desierto. Todo el mundo te mira con ojos extraños mientras siguen manejando su balanza: a éste se le llama bueno y a aquel otro malvado, pero nadie se avergüenza si tú haces la observación de que estos pesos están desequilibrados —tampoco nadie se indigna contra ti, aunque quizás alguien se ría de tus dudas. Quiero decir con esto que la *mayoría* no encuentra en absoluto despreciable creer en esto o en aquello y vivir de acuerdo con ello, aunque *no* sea consciente previamente de las últimas y más seguras razones a favor o en contra, y sin esforzarse siquiera en el trabajo de ofrecer posteriormente tales razones —incluso los hombres más dotados y las mujeres más nobles for-

[21] *Vid.* AC, 54-55.

man parte también de esta «mayoría». ¡Qué son la bondad, la sutileza y el genio para mí, cuando los hombres que poseen estas virtudes se toleran a sí mismos sentimientos perezosos en sus creencias y juicios, cuando *el deseo de certeza* no es considerado como el anhelo más íntimo y la más profunda necesidad! ¡Como el rasgo que distingue a los hombres más elevados de los más bajos! Yo encontré en ciertos hombres piadosos un odio contra la razón, y estuve de acuerdo con ellos: ¡al menos así se revelaba la mala conciencia intelectual! Pero encontrarse en medio de esta *rerum concordia discors* [armonía disarmónica de las cosas],[22] y de la total y maravillosa incertidumbre y ambigüedad de la existencia, *y*, pese a eso, *no preguntar, no* estremecerse ante el deseo y el placer de preguntar, ni siquiera odiar al que pregunta, quizás incluso divertirse lánguidamente con él —eso es algo que siento como *despreciable*; y no otra es la sensación que busco en primer lugar en cualquier hombre: algún tipo de locura me convence una y otra vez de que todo hombre, en cuanto tal, posee dicha sensación. Es mi forma de injusticia.

3

Noble y vulgar.—Los caracteres vulgares opinan que todos los sentimientos nobles y generosos carecen de sentido y, por tanto, son, sobre todo, inverosímiles: cuando oyen hablar de estas cosas, guiñan de inmediato los ojos, como queriendo decir: «Seguramente, tiene que existir alguna ventaja detrás de todo ello; uno no puede descifrarlo todo». Ellos sospechan del noble, como si éste buscara algún tipo de ventaja a través de caminos furtivos. Ahora bien, si se convencen con toda seguridad de que no hay presencia alguna de tales intenciones egoístas o ganancias, en ese caso consideran que el noble es una especie de loco: lo desprecian por sentir alegría y se ríen del brillo de sus ojos. «¿Cómo puede alguien alegrarse de estar en desventaja? ¿Cómo puede alguien desear con los ojos bien abiertos estar en clara desventaja?[23] ¡Tiene

[22] Horacio, *Epístolas*, 1, 12, 19.

[23] Aquí Nietzsche parte del libro de J. L. Baumann, *Handbuch der Moral, nebst Abriss der Rechtsphilosophie* (Leipzig, 1879, pág. 13). El pasaje subrayado es éste: «A la inversa, el hombre de carácter más vulgar o más egoísta considera todo en su provecho, porque una manera de pensar menos interesada y noble le parece completamente inconcebible». Este libro pertenecía a la biblioteca personal de Nietzsche.

que haber una enfermedad de la razón ligada al afecto noble!» Esto es lo que ellos piensan mientras miran despreciativamente, mientras desdeñan la alegría que el demente tiene con su idea fija. El carácter vulgar se define en gran medida por no querer nunca perder de vista su ventaja, así como por la posición central que asume su idea de fin y de ventaja como el más fuerte de sus instintos; no permite a esos impulsos realizar acciones que no se ajusten a un propósito: he aquí su sabiduría y orgullo. En comparación con esto, el carácter superior es más irracional: el noble, magnánimo, el que se sacrifica a sí mismo, en realidad sucumbe a sus instintos y, cuando éstos llegan a su cenit, su razón *se toma un descanso*. Un animal que protege a sus crías arriesgando su vida o persigue a una hembra hasta la muerte en época de celo no piensa ni en el peligro ni en la muerte; en cualquier caso, su razón se toma un descanso, porque el placer por su cría o por la hembra y el miedo a que este placer le sea arrebatado lo dominan por completo: el animal llega a ser más estúpido de lo que es normalmente —exactamente igual que el hombre noble y generoso. Éste se distingue por poseer unos sentimientos de placer y de displacer tan poderosos que su intelecto queda reducido al silencio o puesto a su servicio: en este punto su corazón desplaza a la cabeza, y cabe hablar de «pasión».[24] (A veces también ocurre lo contrario y, por así decirlo, surge el «reverso de la pasión» como, por ejemplo, es el caso de Fontenelle,[25] a quien alguien una vez puso la mano sobre su corazón y le dijo: «Lo que usted tiene aquí, mi querido señor, es otro cerebro».) La falta de racionalidad o la contra-razón de la pasión es lo que el hombre vulgar desprecia en el noble, sobre todo cuando se dirige a

[24] El problema de la «pasión del conocimiento» es abordado en AU, 429, y en el prólogo de AC: «Las condiciones bajo las que se me entiende, y se me entiende *por necesidad*, las conozco perfectamente. Hay que ser honrado hasta la dureza en las cosas espirituales sólo para soportar mi seriedad, mi pasión. Hay que haberse ejercitado en vivir sobre las cumbres de las montañas —en ver *debajo* de sí toda esa miserable charlatanería de la política y del egoísmo de los pueblos. Hay que volverse indiferente; no se ha de preguntar nunca si la verdad es útil o si puede llegar a convertirse en una fatalidad para alguien... Una fuerte predilección para problemas que hoy nadie se atreve a afrontar; el coraje para lo *prohibido*; estar predestinado a entrar en el laberinto; una experiencia de siete soledades».

[25] Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757). Para la anécdota, *vid.* A. Laborde Milaà, *Fontenelle*, París, 1905, pág. 53: «*Ce n'est pas un coeur que vous avez là, lui disait un jour Mme de Tencien en lui mettant la main sur la poitrine: c'est de la cervelle, comme dans la tête. Et il souriait, sans dire non*». *Vid.* asimismo el aforismo 94.

objetos cuyo valor considera completamente fantástico o arbitrario. Se enfada con quien está sujeto a esta pasión, aunque comprende la excitación que aquí ejerce su tiranía. Sin embargo, no comprende cómo se puede arriesgar la salud y el honor, por ejemplo, a causa de la pasión del conocimiento. El gusto del carácter superior se dirige a las excepciones, a cosas que habitualmente dejan frío a cualquiera y que parecen estar privadas de toda dulzura; el carácter superior se define por tener una singular escala de valor. La mayoría de las veces, además, *no* cree tener una escala de valor idiosincrásica en su gusto; considera, antes bien, sus valores y disvalores como los valores y disvalores válidos en general, llegando a ser así un ser incomprensible y poco práctico. Es muy raro que a un carácter superior le sobre tanta razón como para comprender y tratar al hombre cotidiano como tal: la mayoría de las veces cree en su pasión como en la pasión que todos mantienen oculta, y precisamente, en virtud de esta creencia, se encuentra henchido de fervor y de elocuencia. Si semejantes hombres excepcionales no se sienten a sí mismos como una excepción, ¡cómo serían capaces de comprender alguna vez a los caracteres vulgares y de apreciar con justicia la norma! —Así es como ellos hablan también, llenos de asombro, de la locura, de la falta de finalidad y de las fantasías de la humanidad, de cuán demente es el transcurrir del mundo y por qué no se quiere reconocer lo que «se necesita». Ésta es la eterna injusticia del noble.

4

Lo que conserva a la especie.—Han sido los espíritus más fuertes y los más malvados los que hasta ahora han impulsado a la humanidad hacia delante: siempre fueron ellos los que inflamaron una y otra vez las pasiones a punto de adormecerse —toda sociedad ya establecida adormece las pasiones—, despertando una y otra vez el sentido de la comparación, de la contradicción, del placer por lo nuevo, por lo arriesgado, por lo hasta ahora no probado —así obligaron a los hombres a contraponer sus opiniones, sus modelos; y ello lo hicieron con armas, derribando los viejos límites, no pocas veces ofendiendo a la piedad: ¡aunque también por medio de nuevas religiones y morales! En todo maestro y predicador de lo *nuevo* anida la misma «maldad» que descalifica a un nuevo conquistador —¡aunque ella se exprese con sutileza y no ponga de inmediato en movimiento los músculos, y en esa medida no descalifique del mismo modo! Ahora bien, en todas las circunstancias, lo nuevo es lo *malvado*, así como lo que busca conquistar quiere derribar los antiguos límites y las antiguas piedades; ¡así sólo lo antiguo es lo bueno! Los hombres buenos de todos los tiempos son aquellos que extraen de lo profundo los viejos pensamientos y los hacen fructificar, los labradores del espíritu. Sin embargo, toda tierra termina, finalmente, agotándose, por lo que tiene que venir una y otra vez el arado del hombre malvado. Existe actualmente una doctrina de la moral profundamente equivocada, que ha sido especialmente celebrada en Inglaterra.[26] Los juicios «bueno» y «malvado» son, conforme a ésta, la recolección de la experiencia acerca de lo «conveniente» e «inconveniente»; según ella, ha de llamarse «bueno» a lo que conserva la especie; se llama «malvado», en cambio, a lo que perjudica a la especie. A decir verdad, los instintos malvados son tan útiles, tan conservadores de la especie y tan imprescindibles como los buenos: —sólo que su función es diferente.

5

Deberes absolutos.—Considérese a todos aquellos hombres que sienten la necesidad de las palabras y sonidos más fuertes, de los gestos y posturas más elocuentes a fin de producir *en general* un efecto, como es el caso de los políticos revolucionarios, socialistas, predicadores de la penitencia, con o sin cristianismo, los que no pueden permitirse siquiera un éxito de medias tintas: todos ellos hablan de «deberes» y, efectivamente, siempre hablan de deberes de carácter absoluto —sin tales deberes no tendrían ningún derecho a su gran *pathos*: ¡qué bien lo saben! De ahí su apelación a filosofías de la moral que prediquen algún tipo de imperativo categórico o que ingieran un buen trozo de religión, como ha hecho por ejemplo Mazzini.[27] Puesto que quieren que

[26] La polémica de Nietzsche con la psicología «inglesa» es una constante que se repite en su obra. El mejor lugar para apreciarlo es el primer tratado de la GM.

[27] Giuseppe Mazzini (1805-1872) fue un patriota revolucionario italiano famoso por el encendido tono moral de su discurso. Nietzsche conoció personalmente a este personaje en 1871, durante un viaje realizado en febrero de 1871 hacia Lugano. Al parecer, el encuentro fue causal y en él, Mazzini, desterrado en Suiza, le recitó estas palabras de Goethe, pertenecientes al poema «Confesión general» *[Generalbeichte]*: «Para deshabituarnos de la medianía, / y en lo entero, bueno y bello, / vivir resueltamente». De ahí que esta alusión posea un cierto contenido autocrítico, dado que Nietzsche citó estas palabras recitadas por Mazzini en TRA (*vid.* «Ensayo de autocrítica», 7). Cabe destacar, por último, que

se confíe en ellos de modo absoluto, necesitan, antes que nada, confiar absolutamente en sí mismos, apoyándose sobre el fundamento de algún mandamiento último, indiscutible y excelso en sí mismo, del que quisieran sentirse y ser aceptados como servidores e instrumentos. Aquí nos topamos con los enemigos naturales y, en su mayoría, muy influyentes de la ilustración y del escepticismo: pero ellos son muy escasos. En cambio, existe una clase más amplia de estos enemigos allí donde el propio interés enseña la sumisión, mientras que la fama y el honor parecen prohibir tal sumisión. Quien se sienta deshonrado ante la idea de ser mero *instrumento* de un príncipe, de un partido o de una secta, o incluso de un poder económico como, por ejemplo, descendiente de una antigua y orgullosa familia, pero que precisamente quiere ser este instrumento o tiene que serlo —bien ante sí mismo, bien ante la opinión pública—, éste necesita principios patéticos susceptibles de ser utilizados en cualquier momento: principios de un deber absoluto al que uno se pueda someter sin vergüenza y le sea lícito mostrarse sometido. Todo servilismo sutil se aferra al imperativo categórico, y es enemigo acérrimo de todo cuanto pretende retirar al deber su carácter absoluto: así lo exige de ellos la decencia, y no sólo la decencia.

6

Pérdida de dignidad.—La meditación ha perdido toda la dignidad en lo que concierne a las formas: se ha hecho escarnio del ceremonial y de los gestos solemnes de la meditación hasta el punto de que no se soportaría ya a un viejo sabio del antiguo estilo.[28] Pensamos demasiado rápidamente y mientras estamos de camino, en medio de las ocupaciones de toda índole, incluso cuando pensamos en lo más serio. No necesitamos apenas preparación, ni siquiera un poco de silencio: como si llevásemos en nuestra cabeza una máquina que, incluso bajo las circunstancias más adversas, funcionase de forma ininterrumpida. Antiguamente, bastaba con mirar a alguien que quería en algún momento pensar —¡en verdad, una excepción!—, para comprender que él deseaba hacerse más sabio y se preparaba a sí mismo para sus pensamientos: se ponía una cara parecida a la de rezar y se detenía el

Malwida von Meysenbug, la fiel amiga de Nietzsche, apreciaba sobremanera a este político revolucionario.

[28] *Vid.* HH, 282.

paso; se permanecía durante horas en silencio en plena calle —sobre un pie o sobre los dos—, hasta que «irrumpía» el pensamiento. Todo ello era necesario a causa de «la dignidad de la cosa».

7

Algo para trabajadores.—A quien quiera ahora emprender un estudio de los asuntos morales, se le abre un enorme campo de trabajo. Todos los tipos de pasiones han de ser examinados en detalle, particularmente según las épocas o pueblos, siguiendo tanto sus características grandes como pequeñas. ¡Toda razón de ser, toda apreciación e iluminación existentes sobre las cosas han de salir a la luz! Hasta ahora todo lo que ha proporcionado color a la existencia no ha tenido historia. ¿Dónde se encontraría una historia del amor, de la avaricia, de la envidia, de la conciencia moral, de la piedad, de la crueldad? Incluso hasta el momento falta por completo una historia comparada del derecho o del castigo. ¿Se ha hecho ya objeto de investigación de la diversa distribución del día, de las consecuencias de una determinación regulada de trabajo, fiesta y descanso? ¿Se conocen los efectos morales de los alimentos? ¿Existe una filosofía de la alimentación? (La continua agitación que surge a favor y en contra del vegetarianismo demuestra que todavía no existe tal filosofía.) ¿Acaso se han reunido ya las experiencias acerca de la convivencia en común, por ejemplo, las experiencias de los conventos? ¿Se ha ofrecido ya la dialéctica del matrimonio y de la amistad? ¿Existen pensadores de las costumbres de los intelectuales, de los comerciantes, de los artistas, de los obreros manuales? ¡Hay tanto que pensar sobre todo esto![29] ¿Se ha investigado exhaustivamente todo lo que los hombres han considerado como «condiciones de su existencia» y cuánta razón, cuánta pasión y cuánta superstición subyace en esta consideración? Sólo la observación del crecimiento diverso que han tenido —y pudieran tener todavía— los impulsos humanos según su diferente clima moral, supone ya un trabajo exhaustivo para los más laboriosos. Se necesitan generaciones enteras de intelectuales y una colaboración planificada en el trabajo, para agotar aquí todos los posibles puntos de vista y el material. Lo mismo puede decirse en cuanto al esclareci-

[29] Compárese lo aquí expuesto con el final del tratado primero de la GM.

miento de las causas de la diversidad del clima moral («*¿Por qué razón* aquí ilumina este sol de un juicio moral como fundamento y criterio principal para valorar mientras que allí rige otro?»). Otro trabajo posible podría determinar la falibilidad de todos estos fundamentos y la esencia general del juicio moral hasta la fecha. Suponiendo que se realicen todos estos trabajos, pasaría a primer plano la cuestión más difícil de todas, esto es, la de saber si la ciencia está en disposición de *proporcionar* metas a la acción, después de haber demostrado que puede retirarlas y destruirlas. Entonces sería oportuno hacer el experimento de saber si se podría apaciguar toda especie de heroísmo. Sería un experimento, realizado durante siglos, capaz de ensombrecer todos los grandes trabajos y sacrificios de la historia precedente. Hasta ahora la ciencia aún no ha edificado sus construcciones ciclópeas; también llegará el tiempo para ello.

8

Virtudes inconscientes.—Todas las propiedades que son conscientes en un hombre —especialmente cuando también son visibles y evidentes para los demás— están sujetas a unas leyes de desarrollo completamente diferentes de esas leyes cuyas propiedades son desconocidas o mal conocidas y que, por su sutileza, se ocultan, incluso a los ojos del más fino observador, sabiendo esconderse como si no hubiese nada detrás de ellas. Algo parecido sucede con esas delicadas esculturas que se encuentran sobre las escamas de los reptiles: sería un error suponer que son un adorno o un arma —pues sólo son visibles gracias a un microscopio, es decir, gracias a un ojo tan artificialmente aumentado, que no está al alcance de semejantes animales, para quienes significaría necesariamente una especie de adorno o de arma. Nuestras cualidades morales visibles, especialmente *las que creemos* que son visibles, siguen su curso —y las invisibles, de nombre exactamente idéntico, que respecto a los demás no nos sirven ni como adorno ni como arma, *también siguen su curso*: probablemente un curso completamente distinto, con líneas, matices y esculturas, que podrían tal vez proporcionar placer a un Dios poseedor de un microscopio divino. Nosotros, por ejemplo, tenemos nuestro empeño, nuestra ambición y nuestro ingenio: todo el mundo sabe por qué —y probablemente además tenemos *nuestro* empeño, *nuestra* ambición y *nuestro* ingenio; ¡aunque para nuestras escamas de reptil todavía no se ha encontrado el microscopio!

Aquí se oirá a los amigos de la moralidad instintiva decir: «*¡Bravo!*[30] ¡Él por lo menos admite como algo posible las virtudes inconscientes! ¡Ya con esto nos basta!». ¡Oh, vosotros, los satisfechos!

9

Nuestras erupciones.—Un número incontable de cosas de las que se apropió la humanidad en sus primeros estadios, aunque de manera tan débil y embrionaria que nadie sabría percibirlas como una apropiación, salen repentinamente a la luz más tarde, tal vez después de siglos: en el transcurso de este tiempo han adquirido fortaleza y madurez. Parece que a muchas épocas, como a muchos hombres, les falta por completo uno u otro talento, esta o aquella virtud; ahora bien, si uno tiene tiempo para esperar, espérese la llegada de los nietos o de los hijos de los nietos —porque ellos alumbrarán la intimidad de sus abuelos, esa intimidad que era ignorada incluso por sus propios abuelos. A menudo es ya el hijo quien delata a su padre:[31] éste se conoce mejor a sí mismo desde que tiene a su vástago. Todos los jardines y cultivos están ocultos dentro de nosotros; todos nosotros somos, por recurrir a otro símbolo, como volcanes que crecen, que tendrán sus horas de erupción: cuándo tendrá lugar esto, si pronto o tarde, es algo que, a decir verdad, no sabe nadie, ni siquiera el buen Dios.

10

Una especie de atavismo.—Prefiero considerar a los hombres raros de una época como rebrotes tardíos que irrumpen de repente procedentes de culturas pasadas y de sus fuerzas: como algo parecido al atavismo de un pueblo y de sus costumbres: ¡sólo así se puede *comprender* algo de ellos! Ahora nos parecen extraños, raros y extraordinarios; quien siente estas fuerzas en sí mismo, ha de cuidarlas, defenderlas, venerarlas y cultivarlas frente a un mundo distinto que se le resiste: así él llegará a ser un gran hombre o un loco o, si no perece antes de

[30] En español en el original.

[31] *Vid.* ZA, «De las tarántulas»: «Lo que el padre calló, sale a la luz en el hijo; y con frecuencia he encontrado que el hijo era el secreto revelado del padre».

tiempo, un ser extravagante. Sin embargo, antiguamente estas mismas propiedades eran usuales y, por tanto, se tenían como algo común, no constituían algo distintivo. Tal vez se las fomentaba o se daban por supuestas, pero era imposible con ellas hacerse grande, y, por tal motivo, no existía ningún peligro de llegar a ser insensato y solitario. —Las generaciones y las castas *conservadoras* de un pueblo lo son particularmente cuando se crían en ellas tales rebrotes de viejos impulsos; en cambio, no existe probabilidad alguna de tal atavismo cuando cambian con demasiada rapidez razas, costumbres y valoraciones. Pues entre las fuerzas de desarrollo en los pueblos, el *tempo* [tiempo] tiene tanta importancia como en la música. En nuestro caso es tan absolutamente necesario el *andante* de la evolución, como el *tempo* de un espíritu apasionado y lento. Y este rasgo es, en efecto, el espíritu propio de las generaciones conservadoras.

11

La conciencia.—La conciencia es el último y más tardío desarrollo de lo orgánico y, por consiguiente, también de lo más imperfecto y debilitado. De la consciencia proceden innumerables errores que llevan a aniquilar antes de tiempo a un animal o a un hombre, «más allá de su destino», como dice Homero.[32] Si la asociación conservadora de los instintos no fuera mucho más poderosa y no sirviera al todo como regulador, la humanidad habría tenido que perecer a causa de sus juicios equivocados y sus fantasías con los ojos abiertos, mas también a causa de su falta de fundamento y credulidad, en pocas palabras, a causa de su consciencia; dicho de otro modo: sin aquélla la humanidad habría desaparecido hace tiempo. Antes de que una función se desarrolle completamente y madure, supone un peligro para el organismo: ¡es bueno si, durante este intervalo, es capaz de someterse a alguna tiranía! Y así es cómo la consciencia es capaz de tiranizarse —¡y no en menor medida por su orgullo! Se piensa que esto constituye el

[32] Nietzsche modifica aquí la expresión utilizada en la *Odisea*, canto 1, 34: «En el ver cómo los hombres sin tregua a los dioses achacándonos todos los males. Y son ellos mismos los que traen por sus propias locuras su exceso de pena»([trad. de J. Manuel Pabón], Madrid, Gredos, 1986). Esta expresión también aparece en la *Ilíada*, canto xx, 30: «[...] Temo que incluso devasta la muralla contra el destino» ([trad. de Emilio Crespo], Madrid, Gredos, 1991).

núcleo del hombre: ¡lo que subyace, lo eterno, lo último, lo más originario en él! ¡Se considera a la conciencia como una firme magnitud ya dada! ¡Negáis su crecimiento, sus intermitencias! ¡La tomáis como «unidad del organismo»! —Esta ridícula sobrevaloración y malentendido respecto a la conciencia tiene como consecuencia la gran utilidad de haber *evitado* un desarrollo demasiado rápido de la misma. Porque creyendo los hombres ser conscientes de sí mismos, se esforzaron bastante poco en adquirirla —¡tampoco ahora sucede de otro modo! Queda aún pendiente una *tarea* completamente nueva, y que precisamente ahora comienza a amanecer ante los ojos del hombre, aunque apenas es reconocible con claridad: *incorporarse al saber* y hacerse instintiva —¡una tarea que sólo será vista por aquellos que hayan comprendido que hasta ahora sólo nuestros *errores* se habían incorporado, y que toda nuestra conciencia de nosotros mismos descansa sobre errores!

12

De las metas de la ciencia.—¿Cómo? ¿Que la meta última de la ciencia sería proporcionarle al hombre el mayor placer posible y el menor displacer posible? ¿Qué sucedería entonces si el placer y el displacer estuviesen tan estrechamente ligados en un mismo lazo,[33] que quien *quisiera* tener lo máximo posible de uno, *tuviera* que tener también lo máximo posible del otro —y que quien quisiera aprender el «grito de júbilo al alto cielo», también hubiera de estar preparado para «melancolía de la muerte»?[34] ¿No sucede, tal vez, así? Al menos eso es lo que

[33] *Vid.* Platón, *Fedón*, 60b [trad. de Luis Roig], Madrid, Austral: «Qué cosa tan extraña es lo que los hombres denominan placer, y qué maravillosamente se acuerda con el dolor, aunque se crea lo contrario, porque aunque no puedan encontrarse juntos cuando se experimenta uno de los dos casi siempre hay que esperar al otro, como si estuvieran ligados inseparablemente. Creo que si Esopo se hubiera detenido a pensar en esta idea, [...] habría dicho que la divinidad intentó poner de acuerdo a estos dos enemigos y que, no lográndolo, se contentó con encadenarlos en una misma cadena, de manera que, desde entonces, cuando uno de ellos se presenta, lo sigue el otro muy de cerca».

[34] *«Freudvoll und leidvoll / gedankenvoll sein, / langen und bangen / im schwebender Pein, / Himmelhoch jauchzend / zum Tode betrübt / glücklich allein / ist die Seele die liebt [...]»* «Sentirse alegre o afligido, o con nostalgia, o caviloso; no descansar, siempre afanoso, con júbilo mirar al cielo, con melancolía la muerte temiendo. Pues, a pesar de todo, sí: ¡quien ama solamente en el mundo es feliz! [...].»

los estoicos creían que sucedía. Por ello eran consecuentes cuando aspiraban al menor placer posible, a fin de tener el menor displacer posible en la vida (cuando hacían alarde de la sentencia: «el más virtuoso es el más feliz», se tenía en ella tanto un lema educativo para la gran masa, como una sutileza casuística para los sutiles). También hoy en día vosotros podéis elegir: ¡o el *menor displacer posible*, en una palabra, ausencia de dolor —y en el fondo, los socialistas y los políticos de todos los partidos no tienen ningún derecho a prometer honestamente otra cosa a su gente—, o el *mayor displacer posible* como premio por el crecimiento de una multitud de sutiles placeres y alegrías rara vez degustados hasta el momento! Ahora bien, si elegís lo primero, entonces también pretenderéis reducir y disminuir la dimensión dolorosa en el hombre, por lo que tendríais que reducir y disminuir también su *capacidad para la alegría*. ¡En realidad, *con la ciencia* se puede favorecer tanto una como otra meta! Tal vez ahora siga siendo más conocida por su fuerza para privar al hombre de su alegría y hacerlo más frío, estatuario, estoico. ¡Pero también podría ser descubierta en calidad de *gran productora de dolor*! ¡Tal vez sólo entonces se descubriría simultáneamente su fuerza contraria, su enorme capacidad para alumbrar nuevos mundos estelares de felicidad!

13

Sobre la doctrina del sentimiento de poder.[35]—Tanto al hacer el bien como al hacer daño, uno trata de dominar a otro —¡no es otra cosa lo que aquí se busca! *Hacemos daño* sobre todo a quienes se quiere hacer sentir nuestro poder, pues el dolor es un medio mucho más sensible para ese fin que el placer: el dolor siempre pregunta por la causa, mientras que el placer se inclina a reposar en sí mismo y a no mirar hacia atrás. *Hacemos el bien* o queremos bien a quienes de alguna manera ya dependen de nosotros (es decir, a los que están acostumbrados a pensar que nosotros somos su causa); así queremos aumentar su poder, porque de ese modo aumentamos también el nuestro, o queremos

Se trata de una alusión a la canción de *Clärchen* [Clarita], del famoso poema de Goethe *Egmont* (acto III, escena 2). *Cf.* J. W. Goethe, *Sämtliche Werke*, vol. V, Fráncfort del Meno, Deutscher Klassiker Verlag, 1988.

[35] La cuestión del «sentimiento de poder», aunque ya avanzada en HH (*vid.* el aforismo 142), ocupó a Nietzsche buena parte de su tiempo durante la preparación de *Aurora*.

mostrarles la ventaja que supone permanecer bajo nuestro poder: así estarán más satisfechos con su situación, se mostrarán más hostiles contra los enemigos de *nuestro* poder y estarán más dispuestos a luchar. Nada modifica el valor último de nuestra acción, si al hacer bien o al hacer daño tenemos que sacrificar algo; como tampoco cuando en ello arriesgamos nuestra vida, como hace el mártir por su Iglesia —se trata de un sacrificio exigido por *nuestro* deseo de poder o con el fin de conservar nuestro sentimiento de poder. Quien aquí siente: «Estoy en posesión de la verdad», ¡cuántas posesiones no deja escapar para salvar esta sensación! ¡Cuánto no arrojará él por la borda para mantenerse «arriba»! ¡Es decir, *sobre* los otros que carecen de la «verdad»! En realidad, la situación en la que hacemos daño es rara vez tan agradable, tan puramente agradable como aquella en la que hacemos bien —lo cual es un signo de que aún nos falta poder, o delata el disgusto producido por esta pobreza; conlleva nuevos peligros e inseguridades para nuestra actual posesión de poder; y nubla nuestro horizonte con la posibilidad de venganza, burla, castigo, fracaso. Sólo para los hombres más excitables y ansiosos de este sentimiento de poder puede ser plenamente placentero estampar el sello del poder sobre lo que causa resistencia, a saber, para quienes la visión de lo ya sometido (como es el objeto del bien querer) provoca pesar y aburrimiento. Todo esto depende de cómo uno está acostumbrado a *sazonar* su vida; se trata de un asunto de gusto saber si se prefiere acrecentar el poder lenta o repentinamente, de forma segura, peligrosa y osada —pues se busca esta o aquella especia dependiendo del propio temperamento. Para los caracteres orgullosos, una presa fácil es algo despreciable, sólo experimentan bienestar ante la visión de hombres impertérritos, susceptibles de ser sus enemigos, así como ante la visión de toda posesión difícilmente accesible; muy a menudo son duros con el que sufre, pues éste no se encuentra a la altura de su orgullo y aspiraciones —sin embargo, se muestran más próximos a sus *iguales*, esto es, con quienes sería honorable entablar combate y lucha en cualquier caso, *si* alguna vez existiera una oportunidad para ello. Bajo el sentimiento de bienestar *de esta* perspectiva, los hombres de la casta caballeresca se han acostumbrado a mantener una exquisita cortesía entre ellos. —La compasión es el sentimiento más agradable para quienes son poco orgullosos y carecen de las esperanzas suficientes para llevar a cabo grandes conquistas: para ellos la presa fácil —y todo el que sufre lo es— es algo excitante. Se elogia la compasión como la virtud de las prostitutas.

14

Todo lo que se llama amor.—[36]Avidez y amor: ¡qué diferentes sentimientos evocan estas dos palabras! —y, a pesar de ello, bien pudiera ser el mismo instinto designado desde dos puntos de vista, por un lado, como sentimiento vilipendiado desde el punto de vista de los que ya se han librado de él, en los que el instinto se ha tranquilizado en alguna medida, y que ahora temen por su «posesión»; y, por otro lado, desde el punto de vista de los insatisfechos aunque aún sedientos, y que por eso glorifican el instinto como «bueno». Nuestro amor al prójimo, ¿no es un impulso hacia una nueva *propiedad*? ¿Y es otra cosa igualmente nuestro amor por el saber, por la verdad y, en general, todo ese impulso convulsivo de novedades? Progresivamente nos cansamos de lo viejo, de lo que ya seguramente se ha poseído, y extendemos de nuevo nuestras manos: incluso el más bello paisaje en el que vivimos tres meses no puede ya confiar en nuestro amor, pues cualquier costa más lejana excita nuestra avidez: la mayoría de las veces la posesión se empequeñece cuando ya se posee. Nuestro placer en nosotros mismos quiere mantenerse en pie de un modo tal, que continuamente transforma *en lo que somos nosotros mismos* algo nuevo —a esto se llama precisamente poseer. ¿Qué significa cansarse de una posesión?: cansarse de uno mismo. (También se puede sufrir por tener mucho —también el deseo de desechar, repartir, puede recibir el honorable nombre de «amor».) Cuando vemos sufrir a alguien, nos gusta aprovechar la oportunidad allí ofrecida para apoderarnos de él; no otra cosa hace, por ejemplo, el hombre benevolente y compasivo; también él llama «amor» al deseo que en él ha despertado la nueva posesión, y goza allí como si le llamara una nueva conquista. Ahora bien, el amor sexual se delata más claramente como impulso compulsivo de propiedades: el amante no quiere otra cosa que la posesión exclusiva e incondicional de la persona anhelada por él; asimismo, quiere un poder incondicional tanto sobre su alma como sobre su cuerpo; quiere ser amado exclusivamente, vivir y dominar sobre la otra alma como si fuera lo más alto digno de ser deseado. Compruébese cómo esto no

[36] «Los hombres han malcomprendido el amor —ellos creen aquí que son desinteresados, porque quieren la ventaja de otro ser, a menudo incluso contra la suya. ¿Quieren *por esta razón poseer* a ese otro ser? ¡A menudo ni siquiera esto!» (KSA, IX, 12 [20]).

significa otra cosa que *excluir* a todo el mundo de un precioso bien, felicidad y goce; compruébese además cómo el amante persigue el empobrecimiento y la miseria del resto de los que compiten, y quiere convertirse en el dragón guardián de su dorado tesoro como el más irrespetuoso y egoísta de todos los «conquistadores» y explotadores. Compruébese, finalmente, cómo para el propio amante el resto del mundo le resulta indiferente, pálido, carente de valor y cómo está dispuesto a soportar cualquier sacrificio, a destruir todo orden y a subordinar todo posible interés. Si se comprueba todo esto, sorprende cómo, de hecho, esta salvaje avidez e injusticia del amor sexual ha podido ser ennoblecida y divinizada como lo ha sido en todos los tiempos; incluso sorprende que de este amor haya surgido el concepto de amor como lo opuesto al egoísmo, cuando precisamente es quizá la expresión más ingenua de egoísmo.[37] Resulta evidente que han sido los que no han poseído y los que han deseado quienes han acuñado aquí los usos lingüísticos —ciertamente, siempre abundaron éstos. A aquellos que, en este terreno, se les ha concedido a menudo una gran posesión y hartazgo, bien han podido realizar alguna observación de pasada acerca de ese «demonio iracundo», como es el caso de ese ser tan amable y tan amado por todos los atenienses: Sófocles.[38] Ahora bien, *Éros* siempre se ha reído de semejantes injuriadores —es

[37] «Describir la historia del *sentimiento del yo*: para mostrar cómo también ese querer-poseer es esencial en el altruismo. Mostrar, además, cómo el progreso principal de la moral no reside en el concepto de "no-yo y yo", sino en una comprensión más perspicaz de lo verdadero existente en los otros, en mí mismo y en la naturaleza; liberar, por tanto, el querer-poseer cada vez más de la apariencia de posesión, de las posesiones imaginadas, purificar, pues, el sentimiento de yo de los autoengaños. Tal vez entonces lleguemos a la situación [...] de intentar liberarnos del *error* del yo (el altruismo también constituye un error). ¡No "a favor de los otros", sino "vivir a favor de lo verdadero"! ¡No "yo y tú"! ¿Cómo podríamos tener el derecho de exigir a "los otros (¡lo que supone una *suma de ilusiones*!)"? ¡Volver a crear el sentimiento del yo! ¡Debilitar el impulso personal! ¡Habituar el ojo a la realidad de las cosas! [...] ¡Intentar ser señor sobre las *cosas* y así satisfacer su querer-poseer! ¿No querer poseer a los hombres! —¿No significa esto también debilitar al individuo? Significa crear algo nuevo: no un *ego* ni un *tu* ni un *omnes*!» (KSA, IX, 11 [21]).

[38] «*Éros*, invencible en batallas, *Éros* que te abalanzas sobre nuestros animales, que estás apostado en las delicadas mejillas de las doncellas, frecuentas los caminos del mar y habitas en las agrestes miradas, y nadie, ni entre los inmortales ni entre los perecederos hombres, es capaz de rehuirte, y el que te posee está fuera de sí.» *Cf.* Sófocles, *Antígona*, 1783-1790 (*Tragedias* [trad. de Assela Alamilla], Madrid, Gredos, 1981), *vid.* también la opinión favorable de Platón al respecto en *República*, 329 b-d: «Cuando los apetitos cesan en su vehemencia y aflojan su ten-

más, éstos fueron precisamente siempre sus preferidos. Sin duda en este mundo existe de vez en cuando una especie de continuación del amor, en la que aquel ávido anhelo mutuo de dos personas sí ha abierto el camino a un nuevo deseo y avidez, a una sed *común* superior por un ideal que se encuentra por encima de ellos: ¿quién conoce este amor? ¿Quién ha hecho esta experiencia? Su verdadero nombre es *amistad*.

15

En lontananza.—Esta montaña[39] dota de sentido y de cierto encanto a toda la región dominada por ella: después de habernos dicho esto cien veces, nos sentimos con una predisposición tan insensata y tan agradecida, que creemos que es la misma montaña la causa de este encanto, habida cuenta de que tiene que ser lo más interesante de toda la región —y así iniciamos nuestra ascensión hasta que, finalmente, nos defrauda. De repente, la montaña y todo el paisaje que la rodea aparecen, debajo de nosotros, exentos de todo encanto. Habíamos olvidado que algunas grandezas, como algunos objetos, sólo quieren ser vistos desde una cierta distancia y, en cualquier caso, desde abajo, es decir, nunca desde arriba —sólo así ellos *causan efecto*. Tal vez conozcas a hombres cercanos a ti que necesiten mirarse a sí mismos sólo en lontananza, a fin de poder encontrarse soportables, atractivos, vigorosos; para ellos el mero conocimiento de sí no es aconsejable.[40]

sión, se realiza por completo lo que dice Sófocles: nos desembarazamos de multitudes de amos enloquecidos». También Schopenhauer se hace eco de esta idea en *Parerga und Paralipomena*, I, 524.

[39] La imagen de las altas montañas es muy común en Nietzsche. *Vid.* el capítulo de ZA, «Antes de la salida del sol» o la poesía «Desde las altas cimas», incluida al final de MBM. Cabe decir que, curiosamente, *Aus dem Berge*, es una poesía de Goethe que reza así: «Si yo Lili, querida, no te amase, ¡cuánto esta perspectiva me encantara! Pero si no te amase, Lili mía, ¿a qué paisaje encanto le encontrara?».

[40] Este significativo juego nietzscheano entre la distancia y la altura ya se había apuntado en AU, 148, HH, 280, y, más especialmente, en el aforismo 279: «*Del aligeramiento de la vida*. —Un medio fundamental para aligerar el peso de la vida es la idealización de todos los sucesos de la misma; ahora bien, uno debe tener muy claro qué significa esta idealización partiendo de la pintura. El pintor exige que el espectador no observe las cosas con demasiada exactitud, muy perspicazmente, pues le obliga a retroceder a una cierta distancia a fin de que contemple desde allí,

16

Sobre la pasadera.—Al tratar con personas pudorosas ante sus sentimientos, uno tiene que ser capaz de fingir; ellos sienten un odio repentino contra aquel que es capaz de sorprenderlas en un sentimiento de ternura, entusiasmo o exaltación, como si aquí hubiera visto sus secretos. Si se quiere que se sientan bien en tales momentos, entonces hay que hacerles reír o hacer una broma cortante, no exenta de malicia —así se congelan sus sentimientos y vuelven a ser de nuevo poderosas. Así, no obstante, cuento la moraleja antes que la historia. Una vez en la vida estuvimos tan cerca uno del otro que nada parecía obstaculizar nuestra amistad y fraternidad, sólo quedaba aún entre nosotros una pequeña pasadera. Cuando quisiste poner los pies en ella, te pregunté: «¿Quieres venir a mí por la pasadera?» —pero en ese instante tú no quisiste avanzar más; y cuando te volví a preguntar, callaste. Desde entonces entre nosotros se han interpuesto montañas y caudalosos torrentes, así como todo cuanto sólo separa y nos extraña; y aun cuando quisiéramos volver el uno al otro, ¡ya no podríamos! Pero si ahora recuerdas aquella pequeña pasadera, te faltarán las palabras —sólo tendrás sollozos y asombro.

17

Encontrar motivos para justificar su pobreza.—En realidad no podemos mediante ningún truco convertir una virtud pobre en una virtud rica y generosa, pero sí podemos volver a interpretar bellamente

viéndose forzado a presuponer un distanciamiento por completo determinado por el espectador del cuadro; es más, tiene que presuponer a éste un determinado grado de agudeza visual; en absoluto cabe la indecisión en tales asuntos. Todo aquel que, por consiguiente, pretende idealizar su vida no debe querer verla con demasiada exactitud, ha de desterrar siempre la mirada a un cierto distanciamiento. Un artificio en el que fue experto, por ejemplo, Goethe». Repárese además en este fragmento: «¡El *egoísmo* sigue siendo *todavía* inmensamente débil! Así se llama a los efectos de los afectos que forman el rebaño [...] Nada es más raro que un *examen del ego* realizado por nosotros mismos. Domina el prejuicio de que se *conoce el ego*, de que *no es preciso* estimularlo continuamente: pero así no se emplea en absoluto ningún trabajo ni inteligencia sobre él —¡como si estuviéramos dispensados del autoconocimiento en virtud de una intuición de la investigación!» (KSA, IX, 11 [226]). Compárese lo aquí dicho con el aforismo CJ, 78.

su pobreza como una necesidad, de tal forma que su mirada no nos haga más daño y que por su causa no tengamos que reprochar nada al destino. Así es como procede el sabio jardinero, cuando coloca el pobre y pequeño arroyo de su jardín en los brazos de las ninfas de los manantiales: encuentra así un motivo para justificar su pobreza —¡y quién, como él, no necesitaría a las ninfas!

18

Orgullo de los antiguos.—Carecemos del antiguo matiz de la nobleza, porque nos falta el sentimiento del antiguo esclavo. Un griego de noble estirpe encontraba entre su superioridad y esa última bajeza tal cantidad de estados intermedios y tal lejanía, que apenas podía ver con alguna claridad al esclavo: ni siquiera Platón era capaz de verlo con claridad. A nosotros, sin embargo, habituados, como estamos, a la *doctrina* de la igualdad de los hombres, aun cuando no a la igualdad como tal, nos sucede algo diferente. Un ser incapaz de disponer de sí mismo y que carece de ocio —en absoluto es valorado por nosotros como alguien despreciable; tal vez, porque en virtud de las condiciones de nuestro orden y actividad social, existe en gran medida ese tipo de esclavitud en cada uno de nosotros, por otra parte tan radicalmente distinta de la existente en la Antigüedad. El filósofo griego marchaba por la vida con el oculto sentimiento de que existían muchos más esclavos de los que se creía —es decir, que era esclavo todo aquel que no fuese filósofo; así se henchía de orgullo cuando consideraba que también los seres más poderosos del mundo se encontraban entre sus esclavos. Este orgullo también nos resulta ajeno e imposible: la palabra «esclavo» ni siquiera simbólicamente tiene para nosotros toda su fuerza.

19

El mal.—Examinad la vida de los hombres y pueblos mejores y más fecundos, y preguntaos si un árbol[41] que debe crecer orgulloso hacia

[41] Como puede observarse, CJ sigue recurriendo con bastante frecuencia a imágenes y metáforas relacionadas con la naturaleza y la horticultura. De hecho, la idea del hombre como «planta» es una metáfora que recorre las *Intempestivas*. El mismo Emerson, aquí tan presente, hace la interesante observación de que

lo alto puede prescindir del mal tiempo y de las tormentas: si la inclemencia o la resistencia desde el exterior, si todo tipo de odio, rivalidad, terquedad, desconfianza, dureza, avidez y violencia, no forman parte de las circunstancias *más favorecedoras*: sin éstas apenas es posible un gran crecimiento, ni siquiera de la virtud. El veneno que hace perecer a las naturalezas más débiles fortalece al fuerte —y él tampoco lo llama veneno.

20

Dignidad de la locura.—Cuando transcurran algunos milenios más sobre el camino seguido por el último siglo se hará visible la cordura suprema en todo lo que el hombre hace: ahora bien, precisamente por ello, la cordura habrá perdido entonces toda su dignidad. Es necesario, ciertamente, estar cuerdo, pero también llegará a ser algo tan habitual y tan vulgar que un gusto menos complaciente considerará esta necesidad como una *vulgaridad*. Asimismo, del mismo modo que una tiranía de la verdad y de la ciencia no haría sino elevar el precio de la mentira, también una tiranía de la cordura podría impulsar un nuevo sentido de la nobleza. Ser noble —tal vez eso significaría entonces: abrigar locuras.

21

A los maestros del desinterés.—Se llama buenas a las virtudes de un hombre no en razón de los efectos que las mismas puedan tener para él, sino en razón de los efectos que de ellas presuponemos para nosotros y para la sociedad: ¡qué poco «desinteresada», qué poco «no

«*Man is that noble endogenous plant, which grows, like the palm, from within outward*» («Representative Men, seven lectures» in *The Collected Works of R. W. Emerson*, vol. IV, Cambridge, Harvard University Press, 1987, pág. 4). Quizá no es ocioso señalar que toda la *Bildung* alemana (fundamentalmente Herder o el mismo Hölderlin) resalta este tipo de imágenes como proyección de la unidad orgánica de todas las facultades anímicas. Para apreciar en su justa medida este aforismo y la idea del «árbol frutal de la humanidad», confróntese con HH, 22, CS (HH), 189 y OS (HH), 406. En este último, titulado «Creadores y consumidores», Nietzsche escribe: «Todo consumidor supone que lo que importa del árbol es el fruto; pero lo que en él importa es la semilla. En esto consiste la diferencia entre todos los creadores y consumidores».

egoísta» ha sido desde siempre la alabanza del virtuoso! En caso contrario, se tendría que haber visto, en efecto, que las virtudes (como la laboriosidad, la castidad, la piedad, la justicia) son la mayoría de las veces *perjudiciales* para sus poseedores, en la medida que se trata de impulsos que dominan en ellos con demasiada violencia y avidez y que, vistos desde la razón, de ninguna manera quieren alcanzar un equilibrio respecto al resto de los impulsos. Cuando tienes una virtud, una virtud real, plena (¡y no sólo un pequeño impulso que pretende ser una virtud!) —¡entonces eres tú su *víctima*! ¡Pero si justamente por eso el vecino elogia tu virtud! Se llega a elogiar al hombre laborioso aun cuando con esta laboriosidad se perjudique la capacidad visual de sus ojos o la originalidad y frescura de su espíritu; se honra y se compadece al joven que «ha trabajado hasta la extenuación», ya que se juzga que: «¡para el conjunto total de la sociedad, la pérdida del mejor individuo no es más que un pequeño sacrificio! ¡Malo que se necesite una víctima! ¡Pero mucho peor, en efecto, si el individuo pensara de otra manera y considerara más importante su conservación y desarrollo que su trabajo al servicio de la sociedad!». Y de este modo se compadece a este joven, no por su propia voluntad, sino porque la sociedad ha perdido con su muerte un *instrumento*, entregado a ella y desconsiderado para consigo mismo —lo que se llama un «buen hombre». Tal vez pueda comprobarse todavía si hubiera sido más útil para el interés de la sociedad que él hubiese trabajado menos desconsideradamente respecto a sí mismo para conservarse durante más tiempo —sí, en efecto, acaso se reconoce su ventaja, pero enseguida replica esa otra ventaja que ha causado una *víctima*, y el sentimiento del animal sacrificado se confirma nuevamente *a todas luces* como algo superior y más persistente. Lo que propiamente se elogia, pues, en el virtuoso —cuando se lo elogia— es, de entrada, su carácter instrumental, y, luego, el ciego impulso dominante en toda virtud, el cual, a tenor de la ventaja global del individuo, no permite la imposición de límites; en una palabra: la irracionalidad en la virtud, en razón de la cual el ser individual se deja transformar en una mera función de la totalidad. El elogio del virtuoso no es sino el elogio de lo que perjudica a lo privado —el elogio de impulsos que privan al hombre de su más noble egoísmo y de la fuerza para la más suprema autonomía. Ciertamente, para la educación y la incorporación de costumbres virtuosas se subrayan los efectos de la virtud que hacen aparecer a esta virtud y a la ventaja privada como si fueran hermanas —¡y de hecho existe una relación tal! Por ejemplo, el trabajo ciego y desenfrenado, esa típica virtud instrumental, se presenta como el mejor camino hacia la riqueza y el honor y como el fármaco más sano contra el aburrimiento y las pasiones: pero no se habla del peligro, de su gran peligrosidad. Así es como siempre procede la educación: busca fijar en el individuo una manera de pensar y de actuar mediante una serie de estímulos y ventajas, que, cuando llegan a ser hábito, instinto y pasión, dominan sobre y en él *en contra de su último provecho*, aunque «a favor del bien general». Muy a menudo veo que ese ciego y desenfrenado trabajo efectivamente produce riquezas y honor, pero a la vez priva a los órganos de la sutileza con la cual pudiera darse un goce de la riqueza y de los honores; así como veo en qué medida ese medio fundamental contra el aburrimiento y las pasiones, embota también los sentidos e impide al espíritu recibir nuevos estímulos. (La más trabajadora de todas las épocas —nuestra época— no sabe qué hacer con su excesivo trabajo y su dinero más que ganar más dinero y trabajar más: ¡pero si se necesita más genio para gastar que para ganar! ¡No importa!, ¡tendremos nuestros «descendientes»!) Si la educación tiene éxito, entonces cada virtud individual es una utilidad pública y una desventaja privada, en el sentido de la meta privada superior —es decir, probablemente alguna forma de empobrecimiento sensorial o espiritual o incluso la decadencia prematura: considérese desde este punto de vista, sucesivamente, la virtud de la obediencia, de la castidad, de la piedad, de la justicia. El elogio del desinteresado, del sacrificado, del virtuoso —de quien no utiliza, por tanto, toda su fuerza y razón en *su* conservación, desarrollo, elevación, fomento, ampliación de poder, sino que vive respecto a sí mismo de manera modesta e irreflexiva, tal vez incluso indiferente o irónica, ¡es un elogio que en ningún caso proviene del espíritu del desinterés! ¡Si el «prójimo» alaba el desinterés, es porque *él obtiene un provecho a través suyo*! Si el mismo prójimo pensara realmente de un modo «desinteresado», tendría que repudiar esa disminución de fuerza, ese daño a *su* favor, trabajaría en contra de la raíz de tal inclinación, pero, sobre todo, ¡manifestaría especialmente su desinterés *no* denominando *buena* a esa inclinación! —Esto indica la contradicción fundamental de esa moral precisamente tan venerada en la actualidad: ¡los *motivos* de esta moral se oponen a su *principio*! ¡Lo que esta moral quiere demostrar queda refutado por su propio criterio de lo moral! Para no ir en contra de su propia moral, el aserto «debes renunciar a ti mismo y sacrificarte», sólo debería ser promulgado por un ser que renunciase incluso a su propio provecho, y que, a tenor de

la exigencia de sacrificio del individuo, originase tal vez su propia destrucción. Tan pronto como el prójimo (o la sociedad) recomienda el altruismo *a causa de su utilidad*, se aplicará precisamente el aserto opuesto: «debes buscar el provecho, incluso a costa de todos los demás»; por consiguiente, ¡se predica a la vez un «tú debes» y un «tú no debes»!

22

L'ordre du jour pour le roi [El orden del día para el rey].—[42]El día comienza: empecemos a planificar para este día los negocios y festejos de nuestro más digno señor, que ahora tiene a bien descansar. Su Majestad tiene hoy mal tiempo: nos cuidaremos de llamarlo malo; no se hablará del tiempo —pero hoy seremos algo más solemnes en los negocios y más festivos en las fiestas de lo que sería necesario. Tal vez Su Majestad se encuentre enfermo: le presentaremos en el desayuno la última buena nueva de la tarde, la llegada del señor de Montaigne,[43] quien sabe bromear tan amenamente sobre su enfermedad —él sufre de cálculos. Recibiremos algunas personas (¡personas! —¡Qué diría aquella vieja y pomposa rana, que estará entre ellos, cuando escuche esta palabra! «No soy ninguna persona», diría él, «sino siempre el asunto mismo») —y el recibimiento durará algo más de lo que pueda ser agradable a alguien: razón suficiente para contar de ese poeta que escribió sobre su puerta: «quien entre aquí, me honrará; quien no lo haga me proporcionará —un placer». ¡A decir verdad, esto significa decir una grosería de una manera cortés! Y tal vez este poeta, por su parte, tenga toda la razón en ser descortés: se dice que sus versos son mejores que quien los hace propiamente. Ahora bien, ojalá haga muchos más y se retire él mismo del mundo en lo posible: ¡y ése es, en

[42] En una anotación póstuma cercana a este aforismo, Nietzsche escribía: «*Travailler pour le roi Moi*».

[43] La admiración de Nietzsche por Montaigne es manifiesta en toda su obra (*vid.*, por ejemplo, OS (HH), 408), pero tiene como máxima expresión estas palabras de EDU, 11: «Que un hombre así haya existido es cosa que ha aumentado, realmente, el gozo de vivir en este mundo. Por mi parte, al menos, desde que conocí a este espíritu, máximamente libre y fuerte como ningún otro, no puedo decir de él sino lo que él mismo dice de Plutarco: "Apenas he lanzado una mirada en él, y ya me han crecido una pierna o un ala". Obligado a buscarme un hueco propicio en este mundo, con su ayuda creo conseguirlo».

efecto, el sentido de su amable mala educación! Un príncipe siempre es, a la inversa, siempre más valioso que sus «versos», incluso cuando... —pero ¿qué estoy diciendo? Estamos charlando, y toda la corte opina que ya estábamos trabajando y devanándonos los sesos: ninguna luz se ve más temprano que la que brilla en nuestra ventana. —¡Escucha! ¿No era la campana? ¡Al diablo! ¡Comienza el día y el baile, y no sabemos cómo van a transcurrir! Tendremos que improvisar —todo el mundo improvisa su día. ¡Hagamos hoy como todo el mundo! —Y así desapareció mi fantástico sueño matinal, probablemente ante los inflexibles golpes del reloj de la torre, que justamente anunciaba las cinco con toda esa solemnidad suya tan característica. Tengo la impresión de que esta vez el dios del sueño se ha querido burlar de mis costumbres —estoy acostumbrado a comenzar el día de tal manera que lo organice y lo haga soportable *para mí*, y puede ser que haya hecho esto a menudo de un modo demasiado formal y principesco.

23

Los signos de corrupción.—Considérese de vez en cuando esos estados necesarios de la sociedad que son designados con la palabra «corrupción», y que presentan los siguientes signos. Tan pronto como la corrupción se presenta en algún sitio, predomina una *superstición [Aberglaube]* repleta de colorido mientras que, por el contrario, la creencia *[Glaube]* comunitaria existente hasta el momento de un pueblo se vuelve cada vez más pálida e impotente: puede decirse que la superstición es una libertad espiritual de segunda categoría —quien se rinde a ella, elige ciertas formas y fórmulas que son de su agrado y se permite un derecho de elección. En comparación con el religioso, el supersticioso es siempre mucho más «persona» que aquél, y una sociedad supersticiosa será aquella en que ya haya muchos individuos y un placer en lo individual. Contemplada desde esta perspectiva, la superstición aparece siempre como un *progreso* frente a la creencia y como un signo de que el intelecto se vuelve más independiente y quiere hacer valer su derecho. Los que veneran la vieja religión y la religiosidad son los que luego se quejan de la corrupción —ellos también han determinado hasta el momento el uso del lenguaje, y dan mala reputación a la superstición, incluso entre los espíritus libres. Aprendamos que ella es un síntoma de *ilustración*. En segundo lugar, se culpa de *relajamiento* a una sociedad en la que la corrupción

irrumpe; es obvio que en ella disminuye la estimación de la guerra y el placer por la guerra, y las comodidades de la vida se buscan ahora de un modo tan ardiente como antes los honores guerreros y gimnásticos. Pero se suele pasar por alto que esa vieja energía y pasión popular, que se ha hecho gloriosamente visible a través de la guerra y sus juegos propios, ahora se ha transformado en innumerables pasiones privadas y sólo pocas de ellas visibles; en efecto, el poder y la violencia de la energía utilizada ahora por un pueblo en los estados de corrupción es probablemente más grande que nunca, y el individuo la gasta derrochándola de una manera nunca vista anteriormente —¡en otros tiempos no era suficientemente rico para hacer eso! Y así transcurren precisamente los tiempos de «relajamiento», donde la tragedia corre a través de las casas y las calles, donde nacen el gran amor y el gran odio, y en donde la llama del conocimiento se elevará inflamada hacia el cielo. En tercer lugar, como compensación, por así decirlo, del reproche de superstición y de relajamiento, se suele repetir que estos tiempos de corrupción serían más benignos, ya que ahora, en comparación con los antiguos creyentes y otros tiempos más violentos, habría menos crueldad. Sin embargo, soy incapaz de sumarme tanto a ese elogio como a ese reproche: sólo admito que en la actualidad la crueldad se ha refinado, y que de ahora en adelante sus formas más antiguas van en contra del gusto general; ahora bien, la herida y la tortura mediante la palabra y la mirada alcanzan su más alto desarrollo en los tiempos de corrupción —sólo que ahora surgen la *maldad* y el placer en la maldad. Los hombres de la corrupción son ingeniosos y difamadores; saben que existen otros tipos de asesinato, además de los propios de la puñalada y de la agresión —saben también que se creerá todo lo que esté *bien dicho*. En cuarto lugar, cuando «se corrompen las costumbres» aparecen esos seres a los que se llama tiranos: son los precursores y, por así decirlo, las precoces *primicias de los individuos*. Un poco más de tiempo y este fruto de los frutos colgará maduro y dorado del árbol de un pueblo —¡y sólo gracias a este fruto existió aquel árbol! Cuando el declive ha llegado a su cenit, así como la lucha de todo tipo de tiranos, entonces siempre entra en escena un César, el tirano final, el que pone fin a la fatigada batalla por el dominio exclusivo, dejando que el cansancio trabaje para él. Durante este tiempo, el individuo normalmente llega a su mayor madurez y la «cultura», por tanto, a su mayor altura y fecundidad, aunque no para su propio bien ni por medio de él: pese a que a los hombres superiores de esa cultura les gusta adular a su César

jactándose de ser ellos mismos *su* obra. Sin embargo, la verdad es que ellos necesitan tranquilidad exterior, pues llevan dentro de sí su intranquilidad y su trabajo. En estos tiempos abundan el soborno y la delación: pues el amor hacia el *ego* recién descubierto es ahora mucho más poderoso que el amor a la vieja, gastada «patria», que ha sido también llamada muerta; y la necesidad de asegurarse de alguna manera contra los terribles vaivenes de la fortuna abre también las manos nobles, tan pronto como un hombre poderoso y rico se muestra dispuesto a verter oro en ellas. Existe tan poca seguridad ahora en el futuro, uno aquí vive al día: un estado de alma en el que todos los seductores juegan un juego ligero —esto es, ¡uno se deja seducir y corromper sólo «por el presente», mientras se reserva el futuro y la virtud! Los individuos —estos verdaderos en sí y para sí— se preocupan más, como es sabido, por el instante que sus antípodas, los hombres del rebaño, pues se consideran a sí mismos tan impredecibles como el futuro; asimismo les gusta vincularse con hombres violentos, porque se creen capaces de acciones y de referencias que no podrían encontrar ni comprensión ni perdón entre la multitud —pero el tirano o el César comprende el derecho del individuo incluso en sus excesos, y tiene interés en hablar a favor de una moral privada audaz e incluso tenderle la mano. Porque él piensa de sí mismo, y quiere que los otros piensen de él, lo que una vez expresó Napoleón[44] con su clásico estilo: «Tengo derecho a responder a todas las acusaciones en contra de mí con un eterno ¡así soy yo! Estoy al margen de todo el mundo, no acepto de nadie ninguna condición. Quiero sometimiento incluso a mis fantasías, y la gente debería encontrar natural que me entregue a esta o a aquella diversión».[45] Así habló una vez Napoleón a su esposa, cuando ésta sospechó con toda razón un día de la fidelidad conyugal de su marido. Los tiempos corruptos son tiempos en los que las manzanas caen del árbol: quiero decir, los individuos, los que llevan dentro de sí las semillas del futuro, los autores de la colonización espiritual y de la nueva formación de comunidades, de estados y de sociedades. «Corrupción» es sólo una palabra injuriosa para los *períodos otoñales* de un pueblo.

[44] Para esta reflexión, acúdase a KSA, IX 10 [A16]. *Vid.* asimismo CI, «Incursiones de un intempestivo», 44.

[45] Cita de las *Mémoires* de Madame de Rémusat (1802-1808), París, 1880. Biblioteca particular de Nietzsche.

24

Diferente insatisfacción.—Los insatisfechos débiles, y por así decirlo, femeninos, son los más imaginativos a la hora de embellecer y dotar de profundidad a la vida; los insatisfechos fuertes —las personas viriles entre ellos, siguiendo la comparación— lo son para perfeccionar y dotar de seguridad a la vida. Los primeros muestran su debilidad y su condición femenina en su preferencia por dejarse engañar ocasionalmente, y en darse por satisfechos alguna vez con un poco de embriaguez y de entusiasmo, aunque nunca queden satisfechos del todo y sufran por la incurabilidad de su insatisfacción; asimismo, promueven todo aquello que sabe cómo proporcionar consuelos opiáceos y narcóticos, precisamente por eso sienten disgusto contra aquel que valora al médico por encima del sacerdote —¡de ese modo mantienen la *pervivencia* de las situaciones de miseria ya dadas! Si este tipo de insatisfecho no hubiese abundado tanto en Europa desde los tiempos de la Edad Media, tal vez no habría surgido en absoluto esa famosa capacidad europea para la continua *transformación*: pues las exigencias de los insatisfechos fuertes son demasiado groseras y, en última instancia, demasiado modestas para no darse por satisfechas alguna vez. China[46] es el ejemplo de un país en el que desde hace muchos siglos ha desaparecido la insatisfacción a gran escala y la disposición al cambio; por eso los socialistas e idólatras del Estado en Europa, con sus medidas para perfeccionar y dotar de seguridad a la vida, podrían conducir muy fácilmente a Europa a una situación y a una «felicidad» parecidas a las de China, suponiendo, claro es, que aquí ellos pudieran desarraigar antes esa insatisfacción y ese romanticismo enfermizos, delicados, femeninos y, en ocasiones, excesivamente abundantes aún existentes. Europa es un enfermo que debe estar tremendamente agradecido a su incurabilidad y a la eterna transformación de su sufrimiento; estas situaciones continuamente nuevas, así como estos continuos nuevos peligros, dolores y medios de información, han terminado por producir una irritabilidad intelectual que casi significa tanto como el genio y que es, en todo caso, la madre de todo genio.

[46] «El sentido de los hombres en el progreso de la civilización es llegar a ser cada vez más débiles, tanto en vista como en oídos: entonces decrece el temor y se agudiza la inteligencia. Tal vez con el incremento de seguridad ya no se necesite más la sutileza de la inteligencia: y así *disminuir*: ¡como es el caso de China! En Europa, la *lucha* contra el cristianismo, la *anarquía* de las opiniones y la *concurrencia* de *pueblos, príncipes* y *comerciantes* hasta ahora han vuelto más sutil la *inteligencia*» (KSA, IX, 11 [26]). El carácter servil y esclavo, aunque satisfecho con su suerte de la «chinería» es motivo constante de reflexión en Nietzsche, sobre todo a raíz de su análisis de las relaciones entre modernidad y protestantismo, especialmente su interpretación de la filosofía de Kant, el «chino de Königsberg». Sus alusiones a la *chinoiserie* inciden en el empequeñecimiento del hombre y en el dominio de las masas. *Vid.* también al respecto los aforismos MBM, 210, CJ, 122 y CI, «Incursiones de un intempestivo», 40.

25

No predeterminado para el conocimiento.—Existe una humillación estúpida, en absoluto inhabitual, que, cuando se sufre por ella, de ninguna manera sirve para llegar a ser un discípulo del conocimiento. A saber: tan pronto como un hombre de este tipo percibe algo chocante, se gira, por así decirlo, volviendo sobre sus pasos y se dice: «¡Te has equivocado! ¡Eso no tiene ni pies ni cabeza! ¡Esto no puede ser verdad!» —y entonces, en lugar de mirar y escuchar otra vez con más atención, se aparta rápidamente, como intimidado, del camino de esa cosa chocante, y busca quitársela de la cabeza tan rápido como sea posible. Su canon interior dice algo así como: «¡No quiero ver nada que contradiga la opinión prevaleciente sobre las cosas! ¿Acaso *yo* estoy hecho para descubrir nuevas verdades? Ya existen demasiadas de las viejas».

26

¿Qué significa vivir?—Vivir, esto significa: derribar continuamente algo de uno mismo que quiere morir; vivir, esto significa: ser cruel e implacable contra todo lo que se vuelve débil y viejo dentro de nosotros. Vivir, significa pues: ¿no tener piedad con lo que muere, con la miseria, con el anciano? ¿Ser siempre asesino? ¡Pero si el viejo Moisés dijo: «No matarás»!

27

El renunciante.—[47] ¿Qué hace el renunciante? Aspira a un mundo superior, quiere seguir volando cada vez más lejos y más alto que todos los hombres de la afirmación —*él arroja muchas de las cosas* que dificultarían su vuelo, incluyendo algo que no carece de valor para él ni tampoco le es desagradable: pero él lo sacrifica en aras de su deseo de altura.[48] Ahora bien, este sacrificio y esta manera de arrojar las cosas es precisamente lo único que se hace visible en él: conforme a ello, se le da el nombre de renunciante, y como tal se presenta ante nosotros, cubierto por su capucha, como si fuera el alma de un penitente envuelta en cilicio. Con este efecto que nos produce se da por satisfecho: quiere mantener oculto ante nosotros sus deseos, su orgullo, su intención, pretende alejarse volando *por encima* de nosotros. ¡Sí! Es más astuto de lo que pensamos, y tan amable con nosotros... —¡este afirmador! Pues en eso él se parece a nosotros, incluso en la renuncia.

[47] Un fragmento de esta época ilumina este aforismo: «Si nosotros no hacemos de la *muerte de Dios*, una gigantesca renuncia y una continua *victoria sobre nosotros mismos*, tendremos que *sufrir la pérdida*» (KSA, IX, 12 [9]). Debe interpretarse esta «renuncia» en sentido positivo, como superación del cristianismo y de su voluntad moral. «Nuestros criterios *después* del cristianismo: después de esa tensión inaudita de todos los músculos y de todas las fuerzas bajo el supremo orgullo, todos nosotros estamos condenados a representar el papel de débiles y debilitados, salvo que conquistemos una forma inaudita de *virilidad* que sepa soportar, con más orgullo aún que el cristianismo, este estado de rebajamiento. ¿Puede servirnos para esto la ciencia? Nosotros tenemos que contraponer algo superior al efecto fantástico del cristianismo sobre los caracteres nobles —¡renuncia y rigor!» (KSA, IX, 7 [282]). *Vid.* también el fragmento KSA, IX, 7 [91]: «Yo soy un *apasionado de la independencia*, a ella lo sacrifico todo —probablemente porque soy el alma más dependiente, y me siento más torturado en todas las pequeñas ligaduras que otros en cadenas». Cabe destacar, por último, que también Goethe dio como subtítulo *Die Entsagenden* a su famosa obra *Wilhelm Meisters Wandersjahre*. Renuncia aquí significa: limitación, concentración.

[48] «Un hombre, liberado en esa medida de las cadenas habituales de la vida, sin vivir más que para conocer cada vez mejor, debe poder renunciar sin envidia o fastidio algunos a muchas cosas, incluso casi a todo lo que tiene valor para el resto de los hombres: a éste le debe bastar, como el estado más deseable, el libre, impertérrito suspenderse por encima de los hombres, las costumbres, leyes y originarias valoraciones de las cosas [...]» (HH, 34).

28

Hacer daño con lo mejor de cada uno.—A veces, nuestras fuerzas nos impulsan tan lejos hacia delante que ya no somos capaces de soportar nuestras debilidades, y así nos hundimos: aunque podemos prever este resultado, no queremos hacer nada. Así nos endurecemos contra lo que en nosotros no desea ser herido: nuestra grandeza consiste también en nuestra insensibilidad. Una vivencia como ésta, que en último término tenemos que pagar con la vida, constituye un símbolo para el efecto general producido por los grandes hombres sobre los demás y sobre su época: —precisamente con lo mejor que hay en ellos, con lo que sólo ellos pueden hacer, destruyen muchas cosas que son débiles, inseguras, cambiantes, tienen voluntad; y por esto son dañinos. Incluso puede darse el caso de que, desde un punto de vista general, sólo hagan daño, porque lo mejor de ellos sólo será aceptado y, por así decirlo, ingerido por aquellos que, por su causa, como si de una bebida demasiado fuerte se tratase, pierden su entendimiento y egoísmo: se embriagan tanto que tienen que romperse las piernas por todos esos caminos errados a los que les conduce la embriaguez.

29

Los mentirosos por añadidura.—Cuando en Francia se comenzó a luchar y, por consiguiente, también a defender las unidades de Aristóteles,[49] se podía ver de nuevo lo que tan a menudo está a la vista, pero tanto cuesta ver: —*uno se mentía acerca de las razones* por las cuales deberían existir esas leyes, simplemente para no confesarse a sí mismo que uno ya se había *habituado* al dominio de esas leyes y ya no quería tener otras distintas. Y no otra cosa distinta se hace y se ha hecho desde siempre dentro de cada moral y religión dominantes: las razones e intenciones que subyacen a la costumbre siempre son mentiras que se añaden posteriormente cuando algunos comienzan a cuestionar la costumbre y a *preguntar* por las razones e intenciones. Aquí cabe

[49] Nietzsche se refiere aquí a la unidad de tiempo, lugar y trama en la tragedia. Como se sabe, Aristóteles no creía necesarias las dos primeras.

descubrir la gran falta de honestidad de los conservadores de todos los tiempos —son los mentirosos por añadidura.

30

La comedia representada por los famosos.—Los hombres famosos que *necesitan* su fama, como es el caso de todos los políticos, ya no eligen a sus aliados y amigos sin segundas intenciones: de éste quieren un poco del brillo resplandeciente de su virtud, de aquél su capacidad para infundir temor a causa de ciertas cualidades dudosas que todo el mundo conoce; de este otro roban la reputación de su ociosidad y de holgazanear al sol, porque sirve a sus propósitos parecer distraídos y perezosos de vez en cuando —se oculta así que están al acecho; pero también a veces necesitan cerca de sí al soñador, o al hombre que conoce, al pensador, luego al pedante, y todos, en cierto modo, como si fueran su propio yo, ¡aunque también con la misma rapidez dejan de necesitarlos! Así es como los alrededores y el entorno de los hombres famosos se atrofian continuamente, incluso mientras todo, a su alrededor, parece estrecharse y querer convertirse en su «carácter»: en ello se parecen a las grandes ciudades. Tanto su reputación como su carácter se encuentran en continuo cambio, pues sus medios de transformación exigen este cambio, y así empujan a este o a aquel atributo real o imaginado, y lo *suben* al escenario: sus amigos y aliados forman parte, como se ha dicho, de estos atributos teatrales. Lo que ellos pretenden, en cambio, tiene que seguir estando mucho más firme e inamovible, así como brillar a lo lejos —y también esto de vez en cuando necesita su comedia y su juego teatral.

31

Comercio y nobleza.—El hecho de comprar y vender es considerado ahora como una actitud normal, lo mismo que el arte de leer y escribir; en la actualidad, todo el mundo se ejercita diariamente de modo constante en esta técnica, aun cuando no sea un comerciante: del mismo modo que, antiguamente, en la época de la humanidad salvaje, todo el mundo era cazador y se ejercitaba día a día en la técnica de la caza. Ahora bien, podría suceder alguna vez con el comprar y vender lo mismo que sucedió con la caza. Ésta era en otro tiempo una actitud común. Pero como terminó por convertirse finalmente en un privilegio de los poderosos y de los nobles, perdiendo así su carácter cotidiano y ordinario, dejó de ser necesaria y se convirtió en un asunto de capricho y de lujo. Cabría pensar, pues, en una situación de la sociedad en la que no se comprara ni vendiera, en donde desapareciera paulatinamente por completo la necesidad de esta técnica: tal vez haya entonces algunos, que, sometidos en menor medida a la ley de ese estado generalizado, se permitan la compra y la venta como un *lujo de los sentimientos*. Sólo entonces adquiriría nobleza el comercio, y los aristócratas se dedicarían tal vez al comercio con el mismo placer que hasta ahora a la guerra y a la política: mientras que, al contrario, la estimación de la política podría sufrir un cambio radical. Ya hoy en día ha dejado de ser la obra del hombre noble: y sería posible que un día se la considerara como algo tan común como para clasificarla, como toda la literatura de partidos y de periódicos, bajo el rótulo «prostitución del espíritu».

32

Discípulos no deseados. —¡Qué puedo hacer con estos dos discípulos! —exclamó un filósofo desazonado que «corrompía» a la juventud, como una vez fue corrompida por Sócrates—, no son alumnos bienvenidos para mí. Aquél no puede decir no y éste dice a todo: «Ni bien ni mal». Suponiendo que comprendieran mi doctrina, el primero *sufriría* mucho, pues mi manera de pensar exige un alma guerrera, una voluntad de hacer daño, un placer en decir no, una piel dura —se desgarraría a causa de las heridas abiertas e internas. Y en cuanto al otro, se las arreglará para convertir en una mediocridad todo asunto que defienda, y de ese modo hará de sí mismo también un mediocre —¡un tipo de discípulo así se lo deseo a mi enemigo!

33

Fuera del aula.—«Con objeto de demostrarles que el hombre en el fondo forma parte de los animales naturalmente buenos, les recordaría qué crédulo ha sido él durante mucho tiempo. Sólo ahora, muy tardíamente y tras una enorme autosuperación, ha llegado a ser un animal *desconfiado*.—¡Sí! El hombre es ahora más malvado que nunca.»

—No entiendo esto: ¿por qué habría de ser ahora el hombre más desconfiado y malvado? —«Porque ahora tiene —¡y necesita!— una ciencia.»

34

¡*Historia* abscondita! [historia escondida]—Todo gran hombre posee una fuerza de efectos retroactivos: Gracias a él toda historia se pone de nuevo en la balanza y miles de secretos saldrán arrastrándose de sus escondrijos —hasta alcanzar *su* sol. No se puede prever todo lo que será historia alguna vez. ¡Tal vez el pasado sigue todavía esencialmente sin descubrir! ¡Necesita aún tantas fuerzas retroactivas!

35

Herejía y brujería.—Pensar de un modo diferente al de la costumbre no es tanto el efecto de un intelecto mejor como de inclinaciones fuertes, malvadas, de inclinaciones disgregadoras, incomunicadas, rebeldes, maliciosas, taimadas. La herejía es la compañera de la brujería, y, del mismo modo que ésta, tan poco inofensiva o venerable en sí misma como aquélla. Los herejes y los brujos son dos tipos de hombres malvados: tienen en común que se sienten a sí mismos como malvados, pero su invencible placer reside en dañar lo que domina (sean hombres u opiniones). La Reforma, esa especie de duplicación del espíritu medieval en un tiempo que ya no disponía de su buena conciencia, dio lugar a una abundante proliferación de ambos.

36

Últimas palabras.—Se recordará que el emperador Augusto, ese hombre terrible que podía tener tanto poder sobre sí y tanta capacidad para callar como un sabio como Sócrates, se volvió indiscreto consigo mismo con sus últimas palabras: se desenmascaró por primera vez cuando dio a entender que había llevado una máscara y representado una comedia —¡él había interpretado tan bien el papel del padre de

la patria y de la sabiduría en el trono hasta crear esa ilusión! *Plaudite amici, comoedia finita est!* [¡Aplaudid, amigos, la comedia ha terminado!][50] El pensamiento del Nerón moribundo: —*Qualis artifex pereo!* [¡Qué gran artista perece!]—[51] era también el pensamiento del Augusto moribundo: ¡Vanidad de histriones! ¡Charlatanería de histriones! ¡Y a decir verdad, lo contrario del Sócrates moribundo! Ahora bien, Tiberio, el hombre más atormentado de todos los que se atormentan a sí mismos, murió en silencio —¡*él* era auténtico y no un actor! ¡Qué pudo haberle pasado al final por su cabeza! Tal vez fuera esto: «La vida no es sino una larga muerte. ¡Loco fui yo al acortar la vida a tantos! ¿Acaso *yo* nací para ser un bienhechor? Debería haberles dado la vida eterna: así podría haberlos *visto morir* eternamente. *Para esto* tenía yo, en efecto, buenos ojos: *Qualis spectator pereo!* [¡Qué gran espectador perece!]». Cuando, tras una larga agonía, parecía de nuevo recuperar sus fuerzas, se consideró prudente asfixiarlo con una almohada[52] —murió de una doble muerte.

37

A partir de tres errores.—En los últimos tres siglos se ha fomentado la ciencia porque, en parte, con ella y a través de ella se esperaba entender mejor la bondad y sabiduría de Dios —era el motivo capital en el

---

[50] Según el biógrafo Suetonio, éstas fueron las últimas palabras de emperador Augusto (63 a.C-14 d.C): «El último día de su vida, preguntando a menudo si existía ya preocupación por su estado fuera de palacio, pidió un espejo y ordenó que le arreglaran el cabello y le enderezaran las mandíbulas, que empezaban a desencajarse; y, consultando a los amigos, a los que había permitido entrar a verle, si les parecía que había representado bien el mimo de su vida *[minimum vitae]*, añadió incluso la cláusula final: "si ha salido bien la comedia, dad un aplauso y despedidnos todos con alegría"» (Suetonio, *Vidas de emperadores*, Libro II, 99 [trad. de Vicente Picón], Madrid, Cátedra, 1998). No se sabe de dónde proceden estos versos griegos, incluso puede que fueran creados por el propio Augusto. Con ellos pretendía que se aplaudiera su vida. El sentido de esta frase es oscuro, pero parece recordar la fórmula *spectatores, plaudite*, con la que los comediógrafos latinos invitaban al público a aplaudir. Significativamente, Nietzsche vuelve a citar esta frase en OS (HH), 24.

[51] La frase, levemente modificada, aparece en Dion Casio LXIII, 292. Para Nerón, *vid. Vida de emperadores* de Suetonio, *op. cit.*, Libro IV, 49. El sentido de esta frase revela que Nerón deploraba su muerte, pensando la trascendencia de su pérdida más como artista que como emperador.

[52] *Vid.* Tácito, *Annales*, VI, 50.

alma de los grandes ingleses (como Newton)—; en parte, porque se creía en la absoluta utilidad del conocimiento, concretamente en la íntima asociación de la moral, el saber y la felicidad —era el motivo capital en el alma de los grandes franceses (como Voltaire)—;[53] en parte también, porque se opinaba que en la ciencia se tenía y se amaba algo desinteresado, inofensivo, autosuficiente y verdaderamente inocente, en donde no participaban en absoluto los instintos malvados del hombre —he aquí el principal motivo en el alma de Spinoza, que, en cuanto hombre de conocimiento, se sentía a sí mismo divino: —por consiguiente (se ha fomentado): a partir de tres errores.

38

Los explosivos.—Cuando se considera en qué medida la fuerza de los hombres jóvenes necesita estallar, no sorprende verlos decidirse por este o aquel asunto de un modo tan poco selectivo y tan grosero: porque lo que les excita no es el asunto como tal, sino la visión del ardor existente en torno a una cosa y, por así decirlo, la visión de la mecha encendida. De ahí que los seductores más sutiles sean expertos en dejar entrever la explosión, prescindiendo de las razones del asunto: ¡nadie se gana la simpatía de estos barriles de pólvora con razones!

39

Gusto cambiado.—Es más importante el cambio general del gusto que el cambio de las opiniones; las opiniones, con todas sus demostraciones, refutaciones y toda su mascarada intelectual, sólo son síntomas del gusto transformado, y, ciertamente, *no* lo que habitualmente se suponía que eran, sus causas. ¿Cómo se cambia el gusto general? El hecho es que individuos, hombres poderosos e influyentes, expresan sin pudor alguno e imponen tiránicamente *su hoc est ridiculum, hoc est absurdum* [esto es ridículo, esto es absurdo], esto es, el juicio de su gusto y de su náusea —con esto conminan a muchos a una obligación, de la que paulatinamente surgirá una costumbre de muchos más para, finalmente, convertirse en una *necesidad de todos*.

[53] Para la figura de Voltaire, *vid.* MBM, 35.

Que estos individuos sientan y «gusten», no obstante, de otro modo, normalmente tiene su razón de ser en una particularidad de su modo de vida, de su nutrición o digestión, tal vez en una mayor o menor cantidad de sales inorgánicas en su sangre y cerebro, en definitiva, siendo concretos, en su *physis* [naturaleza]: pero ellos tienen el valor de reconocer su *physis*, y de prestar oídos a sus exigencias, incluso en sus más sutiles tonos: sus juicios estéticos y morales no son sino esos «sutiles tonos» de la *physis*.

40

Sobre la falta de estilos distinguidos.—Los soldados y los líderes siempre tienen entre sí una relación muy superior a la que tienen entre sí trabajadores y empresarios. Hasta ahora, por lo menos, aún se mantiene toda cultura fundada militarmente por encima de toda la llamada cultura industrial: esta última, en su forma actual, es, en términos generales, la forma más vulgar de existencia existente hasta el momento. Aquí trabaja simplemente la ley de la necesidad: uno quiere vivir y tiene que venderse, pero se desprecia al que se aprovecha de este estado de necesidad y *compra* para sí al trabajador. Es raro que el sometimiento a personas poderosas, que infunden temor, terribles, es decir, entre tiranos y líderes de guerra, no se sienta, en gran medida, de un modo tan desagradable como este sometimiento a personas desconocidas y poco interesantes, como lo son todos los grandes de la industria: en términos generales, el trabajador sólo ve en el empresario a un ser perruno, astuto, explotador, que especula con el estado de necesidad del hombre, cuyo nombre, fisonomía, costumbres y reputación le son completamente indiferentes. Los fabricantes y grandes empresarios del comercio probablemente han carecido hasta ahora de todos esos estilos y signos de la *raza superior*, que sólo convierte en interesantes a las *personas*; si tuvieran en la mirada y en el gesto la distinción de la nobleza de nacimiento, tal vez no existiría ningún socialismo de las masas. Porque éstas en el fondo están dispuestas a cualquier tipo de *esclavitud*, siempre y cuando el que sea superior a ellas esté continuamente legitimado como superior, como *nacido* para mandar —¡a través del estilo distinguido! El hombre más común siente que la distinción no es algo que se pueda improvisar y se pueda honrar como fruto de mucho tiempo —pero la ausencia de estilo distinguido y la notoria vulgaridad del fabricante con sus gordas manos rojas,

le llevan a pensar que sólo han sido la casualidad y la suerte las que han elevado aquí a éste por encima del otro: de ahí que éste se diga a sí mismo, ¡tanto mejor! ¡probemos *nosotros* también por una vez esta casualidad y esta suerte! ¡Lancemos por una vez los dados! —y así comienza el socialismo.

41

Contra el arrepentimiento.—El pensador ve en sus propias acciones experimentos y preguntas para conseguir enterarse de algo: el éxito y el fracaso son para él, principalmente, *respuestas*. Pero irritarse o arrepentirse porque algo fracase —eso lo deja a aquellos que actúan porque se les ordena, y que les cabe esperar una buena zurra si su benévolo señor no queda satisfecho con el resultado.

42

Trabajo y aburrimiento.—Lo que identifica a todos los hombres de los países civilizados es su necesidad de buscar trabajo para ganar un salario; para todos ellos el trabajo es un medio y no un fin en sí mismo; ésta es la razón de que sean poco sutiles en la elección del trabajo, siempre y cuando se pague bien. Ahora bien, son muy raros los hombres que prefieren perecer antes que trabajar *a disgusto* alguno en su trabajo: ésos son hombres selectivos, difíciles de satisfacer, a los que no les vale una buena paga, si el trabajo en sí mismo no es la mayor ganancia de todas. A esta escasa especie de hombres pertenecen los artistas y contemplativos de todo tipo, pero también esos ociosos que pasan su vida dedicándose a la caza, a los viajes, a hacer la corte y a las aventuras. Todos ellos quieren trabajo y penuria, con tal que estén unidos al placer, y buscan hasta el trabajo más difícil y duro si es necesario. Si no sucede esto, son de una decidida indolencia, aun cuando a esta indolencia pueda vincularse el empobrecimiento, el deshonor, peligros de la salud y de la vida. Ellos no temen tanto al aburrimiento como al trabajo a disgusto: en efecto, necesitan mucho aburrimiento si han de tener éxito en su trabajo. Para el pensador y para todos los espíritus sensibles, el aburrimiento representa esa desagradable «calma chicha» que precede al viaje afortunado y a los vientos alegres; tiene que soportarlo, tiene que *esperar* que produzca en él un efecto —¡*eso*

es precisamente lo que las naturalezas más insignificantes jamás pueden conseguir de sí mismas! Ahuyentar de sí el aburrimiento a toda costa es vulgar, como también es vulgar trabajar a disgusto. Tal vez el asiático se distingue del europeo en que es capaz de experimentar una tranquilidad más larga y profunda que éste; incluso sus *narcotica* [narcóticos] actúan más lentamente y requieren paciencia, al contrario del fastidioso carácter repentino del veneno europeo: el alcohol.

43

Lo que dejan traslucir las leyes.—Se equivoca demasiado quien estudia las leyes penales de un pueblo como si fueran una expresión de su carácter; las leyes no dejan traslucir lo que es un pueblo, sino lo que les parece extraño, raro, terrible, extranjero. Las leyes se refieren a las excepciones de la eticidad de la costumbres; y los castigos más duros se refieren a lo que está de acuerdo con la costumbre del pueblo vecino. Así es como entre los wahabitas[54] existen sólo dos pecados mortales: tener otro Dios distinto del Dios wahabita y fumar (entre ellos se considera como «la forma más infame de beber»). «¿Y qué pasa con la muerte y el adulterio?» —preguntó sorprendido el inglés que se enteró de este asunto. «¡Bueno, Dios es indulgente y misericordioso!» —replicó el viejo jefe. Del mismo modo los antiguos romanos se figuraban que una mujer sólo podía pecar mortalmente de dos maneras: bien por adulterio o bien también —por beber vino. Catón el Viejo[55] opinaba que sólo por esta razón se había convertido en una costumbre el beso entre parientes: para mantener bajo control a las mujeres; un beso significaba: ¿huele a vino? Se castigaba, en ver-

[54] Nietzsche alude aquí a una secta musulmana fundada en Arabia durante el siglo XVIII por Mohammed ibn Abdul-Wahhab. Se creía que Nietzsche conocía estos datos a través de William Gifford Palgrave, editor de la obra *A Narrative of a Year's Journey through Central and Eastern Arabia*; sin embargo, la fuente parece ser la obra de H. Spencer: *Einleitung in das Studium der Sociologie*, Leipzig, 1875, pág. 118, que Nietzsche poseía en su biblioteca.

[55] *Vid.* Plutarco, *Cuestiones romanas*, 6 (*Obras morales y de costumbres* [trad. de Mercedes López], Madrid, Gredos, 1989): «¿Por qué las mujeres besan a sus parientes en la boca? ¿Acaso, como la mayoría piensa, estaba prohibido a las mujeres beber vino, y para que no pasaran desapercibidas las que bebían, sino que quedaran en evidencia al encontrarse con los hombres de su familia, por esto se estableció esta costumbre?». La memoria debió fallar aquí a Nietzsche, porque Plutarco no menciona aquí a Catón el Viejo.

dad, con la muerte a las mujeres que eran sorprendidas bebiendo vino: y ciertamente no sólo porque bajo el efecto del vino las mujeres olvidasen a menudo toda resistencia; los romanos temían sobre todo ese culto orgiástico y dionisíaco que de vez en cuando afectaba a las mujeres del sur de Europa en ese tiempo en el que el vino era aún algo nuevo en Europa: lo consideraban un monstruoso extranjerismo que derribaba los cimientos de la sensibilidad romana; a ellos les parecía una traición a Roma, como la incorporación de lo extranjero.

44

Los motivos creídos.—Por importante que pueda ser llegar a conocer los motivos por los que realmente ha actuado hasta ahora la humanidad, para el hombre de conocimiento tal vez sea aún más esencial la *creencia* en este o aquel motivo, es decir, aquello que la propia humanidad ha introducido ficticiamente o se ha imaginado hasta la fecha que era el auténtico impulso de su acción. La felicidad o miseria interior de los hombres les ha llegado en parte a raíz de su creencia en este o aquel motivo —¡pero *no* a raíz de lo que era realmente el motivo! Todo esto último tiene un interés secundario.

45

Epicuro.—Sí, estoy orgulloso de sentir de otro modo, tal vez de cualquier otro, el carácter de Epicuro,[56] y poder disfrutar de la felicidad de la tarde de la Antigüedad en todo lo que de él oigo o leo —veo sus ojos mirar hacia un amplio mar plateado, sobre acantilados en los que se posa el sol, mientras que los animales pequeños y grandes juegan en su luz, seguros y tranquilos, como esta misma luz y esta misma mirada. Una felicidad así sólo puede ser inventada por un hombre que sufre continuamente, la felicidad de un ojo para el que el mar de la existencia se ha calmado, y que ahora ya no se da por satisfecho mirando su superficie y la multicolor, delicada, estremecida piel del mar: nunca existió antes voluptuosidad tan modesta.

[56] Aunque Nietzsche destaque la doctrina epicúrea como terapia de las inquietudes anímicas cristianas —CS (HH), 7, 16—, no deja de subrayar también sus conexiones con la doctrina de Jesús: «Aquí falta el concepto excéntrico de "santidad" —"Dios" y "hombre" no están desgarrados. Falta el "milagro": no existe en absoluto esa esfera... —únicamente se considera la "espiritual" (es decir, la simbólico-psicológica) como *décadence*: hace juego con el "epicureísmo"... el *paraíso*, según el concepto griego, también "el jardín de Epicuro" [...] no se *quiere* nada...» (KSA, XIII, 11 [365]).

46

Nuestro asombro.—Existe una felicidad profunda y fundamental en que la ciencia descubra cosas que *sigan en pie*, a la vez que continuamente ofrece razones para nuevos descubrimientos. —¡Y muy bien podría ser de otro modo! Sí, estamos tan convencidos de toda la inseguridad e imaginación existente en nuestros juicios y del eterno cambio de todas las leyes y conceptos humanos, que realmente nos causa asombro *lo bien que* se mantienen en pie los resultados de la ciencia! Antiguamente nada se sabía de toda esta variabilidad de lo humano; la costumbre de la eticidad mantenía en pie la creencia de que toda la vida íntima del hombre estaba clavada eternamente a una férrea necesidad: tal vez en ese momento se sentía una voluptuosidad del asombro similar a la que surgía cuando se escuchaban cuentos e historias de hadas. Lo maravilloso causaba placer a los hombres que a veces se cansaban de las reglas y de la eternidad. ¡Perder el suelo firme alguna vez! ¡Flotar! ¡Errar! ¡Estar locos! —eso formaba parte del paraíso y de la gran vida de los tiempos antiguos: pero nuestra felicidad se parece a la del náufrago que ha alcanzado la tierra, y se detiene con ambos pies sobre la vieja tierra firme —sorprendido de que ella no se balancee.

47

Sobre la represión de las pasiones.—Cuando alguien continuamente se prohíbe a sí mismo la expresión de las pasiones, como algo que ha de dejarse a los seres «vulgares», toscos, burgueses, campesinos —por tanto, cuando no se quiere reprimir la pasión como tal, sino sólo su lenguaje y su gesto—, se *consigue* como resultado precisamente lo que no se desea: la represión de la propia pasión, o por lo menos su debilitamiento y transformación. Así es como se vivió de manera ejemplar en la corte de Luis XIV[57] y en todo lo que dependía de ella.

[57] Las alusiones a la época de Luis XIV el Grande o El Rey Sol (1638-1715), son frecuentes en Nietzsche, tal vez a causa de su lectura de Stendhal. *Vid.*, por

La sociedad de la época *siguiente*, educada en la represión de la expresión, carecía de las pasiones mismas, y poseía en su lugar un carácter agradable, superficial, juguetón —una época afectada por la incapacidad de ser descortés, a tal punto que incluso una ofensa no era admitida ni rechazada más que con palabras amables. Puede que nuestro presente ofrezca el más asombroso contraste con ella: veo en todas partes, en la vida y en el teatro y no menos en todo lo que se escribe, cierta satisfacción en todos los *groseros* arrebatos y gestos de la pasión —hoy en día se exige un cierto convencionalismo de lo pasional, ¡pero no la pasión misma![58] A pesar de ello, un día, finalmente, se *la* alcanzará, y nuestros descendientes se caracterizarán por poseer un *salvajismo real*, no sólo por un salvajismo y una rebeldía meramente formales.

48

Conocimiento de la miseria.—Tal vez no haya nada que distinga más a los hombres y a las épocas entre sí que su diferente grado de conocimiento de sus miserias: me refiero tanto a la miseria del alma como del cuerpo. En lo que concierne a esta última, tal vez la mayoría de los hombres de ahora seamos, a pesar de nuestras fragilidades y achaques, y a causa de nuestra falta de abundantes experiencias propias, ignorantes e ilusos a partes iguales: y esto si lo comparamos con una época dominada por el temor —la más larga de todas las épocas—, en la que el individuo tenía que protegerse a sí mismo frente a toda violencia, y en la que para alcanzar esta meta él mismo tenía que

ejemplo, AU, 201: «En lo referente a las pasiones, una cultura noble puede asemejarse, bien a un jinete que disfruta haciendo caminar a paso español a un animal apasionadamente orgulloso —recuérdese, por ejemplo, la época de Luis XIV—, o bien a un jinete que siente que su caballo se lanza disparado como una fuerza de la naturaleza, perdiendo ambos la cabeza, aunque disfrutando justo aquí del goce de poder mantenerla alta: en ambos casos, la *cultura* noble rezuma poder; y aunque ésta muy a menudo impulsa en sus costumbres sólo la apariencia del sentimiento de poder, la impresión causada por este juego se extiende progresivamente a los que no son nobles, provocando que el sentimiento real de superioridad aumente a causa del espectáculo de esta impresión [...]».

[58] De ahí la excelente opinión de una ópera como *Carmen*. Como manifiesta a Peter Gast en carta del 28 de noviembre de 1881: «Parece que los franceses van por mejor camino en la música dramática. Tienen, además, una gran ventaja sobre los alemanes: la pasión no es en sus obras tan rebuscada como, por ejemplo, todas las pasiones wagnerianas».

convertirse en un hombre violento. En esos tiempos un hombre recibía una amplia formación en tormentos y privaciones corporales, y comprendía que, hasta en una cierta crueldad contra sí mismo, en un ejercicio voluntario en el dolor, podía encontrarse un medio necesario para su conservación; entonces uno educaba a su entorno más próximo para soportar el dolor; entonces proporcionaba placer infligir dolor, así uno veía cómo los otros soportaban las formas más terribles del dolor, sin otro sentimiento que el de su propia seguridad. Ahora bien, en lo que concierne a las miserias del alma, actualmente me llama la atención saber si cada hombre la conoce por experiencia o por descripción; si todavía considera necesario fingir este conocimiento, tal vez como signo de una educación refinada; o si, por lo general, no cree en los grandes dolores existentes en el fondo de su alma, y, al nombrarlos, tiene la misma experiencia que cuando se le menciona que ha tenido un padecimiento corporal: lo que le hace recordar sus dolores de muela o de estómago. Esto es lo que me parece que sucede hoy en día a la mayoría de la gente. Tanto la generalizada falta de ejercicio en ambas formas del dolor como la escasa visión de gente sufriendo, tienen una importante consecuencia: hoy en día se odia el dolor mucho más que en las épocas anteriores, y se habla de él peor que nunca; incluso, *como mero pensamiento*, la presencia del dolor apenas se soporta; partiendo de aquí, se busca el reproche a toda la existencia en su totalidad y se hace de ella un asunto de conciencia. La aparición de filosofías pesimistas no es en absoluto un síntoma de grandes y terribles situaciones de miseria; estos signos de interrogación acerca del valor de toda vida se suscitan en épocas en las que el refinamiento y el aligeramiento de la existencia provocan que las inevitables picaduras de mosquitos en el alma y en el cuerpo parezcan algo demasiado cruel y sangriento; a causa de la pobreza de experiencias del dolor reales, prefieren considerar *las ideas generales torturadoras* como un sufrimiento de especie superior. —Existiría una receta contra las filosofías pesimistas y la exagerada sensibilidad, que me parece ser la auténtica «miseria del presente» —aunque puede que esta receta suene demasiado cruel y pueda ser ella misma considerada como uno de los signos que justifican que se juzgue así: «la existencia es un mal». ¡Bueno! Esta receta contra «la miseria» reza así: *miseria*.

49

La magnanimidad y los asuntos relacionados con ella.—Esas manifestaciones paradójicas, como por ejemplo la súbita frialdad que irrumpe en el comportamiento de hombres de temperamento, o como el humor del melancólico, o como, principalmente, la *magnanimidad*, en tanto supone una repentina renuncia a la venganza o a la satisfacción de la envidia —aparecen en hombres que poseen una poderosa fuerza interna desbordante, capaces de experimentar una repentina sensación de saciedad y de repentina náusea. Sus modos de lograr satisfacción son tan rápidos y poderosos que inmediatamente siguen a éstos muy de cerca el tedio, la repulsión y una huida hacia el gusto contrario; en estos contrastes la convulsión sentimental se libera: en uno, mediante el frío súbito, en otro mediante la risa, en un tercero a través de las lágrimas y del sacrificio de sí. Me parece que el magnánimo es —al menos, ese tipo de magnánimo que siempre ha causado la mayor influencia— un hombre extremadamente sediento de venganza, que busca la satisfacción tan pronto la ve, y que la bebe de manera tan abundante, tan profunda y hasta la última gota, *anticipándose* de tal manera a ella, que a este rápido desenfreno le sigue una enorme y repentina náusea —pero entonces él se sobrepone «a sí mismo», como se dice, y perdona a su enemigo, incluso lo bendice y honra. Mas violentándose a sí mismo, burlándose de su —hasta ese momento— poderoso instinto de venganza, sólo está cediendo al nuevo instinto que precisamente ahora se ha vuelto poderoso (la náusea) en él, y esto lo hace de modo tan impaciente y desenfrenado como hace un instante se *anticipaba* con la fantasía a la alegría de la venganza, y, por así decirlo, la agotaba. La magnanimidad contiene el mismo grado de egoísmo que la venganza, pero un egoísmo de otra calidad.

50

El argumento de la soledad.—También entre los más escrupulosos suele ser débil el reproche de la conciencia comparado con el sentimiento: «Esto y aquello está en contra de las buenas costumbres de *tu* sociedad». Una mirada fría, una mueca por parte de sus miembros y entre éstos y para los que uno ha sido educado, es algo *temible* incluso hasta para los más fuertes. ¿Qué es lo que aquí se teme en realidad? ¡La soledad! ¿No es ésta capaz de derrotar incluso los mejores argumentos a favor de una persona o asunto? —Así habla en nosotros el instinto de rebaño.

51

Sentido de la verdad.—Estoy a favor de todo escepticismo que me permita responder: «¡Pongámoslo a prueba!». Pero no quiero oír nada acerca de todas esas cosas y preguntas que no aceptan el experimento. Éste es el límite de mi «sentido de la verdad»: porque allí ha perdido sus derechos la valentía.

52

Lo que los otros saben de nosotros.—Lo que sabemos de nosotros mismos y tenemos en nuestra memoria no es tan decisivo para la felicidad de nuestra vida como se cree. Un día nos asalta lo que el *otro* sabe de nosotros (o cree saber) —y reconocemos entonces que es lo más poderoso. Es más fácil acabar con la mala conciencia que con la mala reputación.

53

Donde comienza el bien.—Cuando la insignificante fuerza visual del ojo ya no es capaz de ver más, debido a su sutileza, rastro del instinto malvado en cuanto tal, el hombre establece el reino del bien; desde ahora, este sentimiento de haberse adentrado ahora en el reino del bien excita a todos los instintos que se encontraban amenazados y limitados por el instinto malvado, tales como el instinto de seguridad, de agrado, de benevolencia. Por consiguiente: ¡cuanto más se nubla la mirada, más se extiende el bien! ¡De aquí proviene la eterna alegría del pueblo y de los niños! ¡De aquí proviene la melancolía y la pesadumbre emparentada con la mala conciencia de los grandes pensadores!

54

La conciencia de la apariencia.—¡Qué maravilloso y nuevo y a la vez qué terrible e irónico me siento con mi conocimiento acerca de la existencia! He *descubierto* para mí que la vieja humanidad y animalidad, que incluso la totalidad de la humanidad primitiva y el pasado de todos los seres sensibles sigue fabulando en mí, amando, odiando, extrayendo conclusiones —de repente, me he despertado en medio de este sueño, pero sólo para tomar conciencia de que ciertamente sueño y *debo* seguir soñando, para no perecer: del mismo modo que el sonámbulo debe seguir soñando para no caer al vacío. ¿Qué será para mí ahora «apariencia»? En verdad, no lo opuesto a un ser cualquiera —pues, ¡qué puedo decir acerca de ese ser que no sean sino los predicados de su apariencia! ¡En verdad no es una máscara muerta que se pueda colocar a una X desconocida y que también pueda quitársele! La apariencia es para mí lo activo y lo propiamente viviente, que burlándose de sí misma llega a hacerme sentir que aquí no hay más que apariencia, fuegos fatuos y danza de espíritus y nada más —que entre todos estos soñadores también yo, el «que conoce», bailo mi baile; que el hombre que conoce es un medio para prolongar el baile terrestre, y que en esa medida forma parte de los maestros de ceremonia de la existencia; y que la más sublime consecuencia y unión de todos los conocimientos es y será, tal vez, el medio supremo para asegurar el aspecto universal de los sueños y la suma inteligibilidad de todos estos soñadores entre sí, así como, junto a ello, *la duración del sueño*.

55

El último sentido de nobleza.—¿Qué es lo que hace «noble»? Seguro que no será el hecho de realizar sacrificios. Hasta el más maniático por el placer hace sacrificios. Seguro que tampoco que uno persiga una pasión en general, pues hay pasiones despreciables. Seguro que ni siquiera el hecho de que alguien haga algo por el otro y sin egoísmo, pues tal vez la consecuencia máxima del egoísmo se presenta precisamente en el más noble. —No, muy al contrario: la pasión que afecta al noble es una particularidad que él no siente conscientemente como una particularidad: el uso de un criterio raro y singular, casi una locura; la sensación de calor en cosas, en las que todos los demás

sienten frío; una cierta manera de adivinar valores para los cuales todavía no se ha inventado una balanza; un ofrecer sacrificios ante altares consagrados a un Dios desconocido;[59] una valentía despreocupada por el honor; una satisfacción de sí mismo que se posee abundantemente y se comunica a hombres y cosas. Hasta ahora era, pues, lo raro, y la inconsciencia de esta rareza, lo que proporcionaba nobleza. Pero considérese, además, que en virtud de esta escala de medir se ha juzgado poco equitativamente y se ha calumniado por completo, en favor de las excepciones, todo lo que es costumbre, próximo e imprescindible, en suma, todo lo que más conserva a la especie, y constituía la *regla* por lo general en la humanidad hasta ahora. Ser el abogado de las reglas: tal vez pueda ser ésta la forma última y más sutil de manifestar el sentido de nobleza en este mundo.

56

El ansia de sufrir.—Cuando pienso en ese ansia de actuar que excita y aguijonea incesantemente a millones de jóvenes europeos, incapaces de soportar el aburrimiento o de soportarse a sí mismos, entonces comprendo que ha de existir en ellos un ansia de sufrir para extraer de su sufrimiento una supuesta razón para emprender una obra o acción. ¡Es preciso que exista la miseria! De ahí el griterío de los políticos, de ahí las muchas «situaciones de miseria» de toda especie, falsas, inventadas y exageradas junto con la ciega disposición a creer en ellas. Este mundo joven desea que *desde afuera* no venga ni se haga ostensible algo así como la felicidad, tan sólo la infelicidad. Su imaginación está ya ocupada de antemano en formar previamente un

[59] La temática del «Dios oculto» o *Deus absconditus* aparece en Isaías 45, 15 y también a menudo en los *Pensamientos* (228, 427) de Pascal: «Si solamente hubiera una religión, Dios sería una evidencia. Si únicamente existieran mártires en nuestra religión, lo mismo. Al estar Dios así, oculto, toda religión que no diga que Dios está oculto no es verdadera, y toda religión que no conceda la razón en esto, no es instructiva. La nuestra así lo hace. *Vere tu es Deus absconditus*» (Pascal, *Pensamientos*, 242 [trad. M. Parajón], Madrid, Cátedra, 1998). Ya muy joven, Nietzsche se interesó por este problema, tal como se puede observar en un poema temprano escrito a sus veinte años —«Al Dios desconocido». Citamos la última estrofa: «Quiero conocerte, desconocido, / ¡tú que me agarras desde lo más profundo de mi alma, / que invades mi vida como un huracán, / semejante a mí! / Quiero conocerte, servirte yo mismo». Otras referencias importantes al problema pueden encontrarse en el capítulo de ZA, «El mago» y en AU, 91.

monstruo. Si estos codiciosos de miseria sintiesen en sí mismos la fuerza para hacerse bien a ellos mismos desde su interior, y de procurarse algo, también serían capaces de proporcionarse desde dentro una miseria particular, y propia. Sus invenciones podrían ser más sutiles, sus satisfacciones podrían sonar para ellos como buena música, ¡mientras ahora llenan el mundo hasta rebosar con sus gritos de socorro y, en esa medida, demasiado a menudo con el *sentimiento de la miseria*! No saben cómo emprender algo consigo mismos, y así pintan la desgracia de los otros en las paredes. Tienen siempre necesidad de otra cosa; luego, de otra y de otra. —Perdón, amigos, me he atrevido a pintar mi *felicidad* en las paredes.

LIBRO SEGUNDO

57

A los realistas.—Vosotros, hombres sobrios,[60] que os sentís blindados contra la pasión y la imaginación, que preferís hacer orgullo y adorno de vuestro vacío, os llamáis realistas, insinuando que el mundo aparece realmente como a vosotros se os presenta. Únicamente ante vosotros se desvela la realidad y tal vez seáis vosotros mismos la mejor parte de ella. ¡Oh, queridas imágenes de Sais![61] ¿Pero no sois vosotros, aun en vuestro estado desvelado, unos seres sumamente apasionados y oscuros, comparables a los peces y demasiado parecidos a un artista enamorado? —Pues, ¿qué es la «realidad» para un artista enamorado? Siempre seguís divulgando las valoraciones de las cosas que tienen su origen en las pasiones, en los amores de siglos pasados. Siempre se mantiene todavía una secreta e inextinguible embriaguez incorporada a vuestra sobriedad. Vuestro amor a la «realidad», por ejemplo. —¡Oh, pero si éste es un «amor» antiguo, primigenio! En toda percepción, en toda impresión sensible existe un fragmento de este viejo amor: y del mismo modo cualquier tipo de fantasía tiene tras de sí un prejuicio, alguna

[60] Alusión a la obra de Goethe *Las penas del joven Werther*. *Vid.* la carta del 12 de agosto y el diálogo de Werther con Albert. Merece la pena transcribirlo: «¡Oh, hombres de sentido común [...] ¡Pasión! ¡Embriaguez! ¡Demencia! ¡Todo esto es letra muerta para vosotros, moralistas! Condenáis al borracho y detestáis al loco con la frialdad del sacerdote y dais gracias a Dios, como el fariseo, porque no sois ni locos ni borrachos. Más de una vez he estado ebrio; más de una vez me han puesto mis pasiones al borde de la locura, y no lo siento; porque he aprendido que siempre se ha dado el nombre de borracho o insensato a todos los hombres extraordinarios que han hecho algo grande, algo que parecía imposible [...] ¡Vergüenza para vosotros los sobrios!; ¡vergüenza para vosotros los sabios!» (*Die Leiden des jungen Werthers*, en *Sämtliche Werke*, vol. VIII, *op. cit.*).

[61] *Vid.* nota 9 del Prefacio a la segunda edición.

irracionalidad, ignorancia, temor, y quién sabe qué más. Con eso se elabora y se teje. ¡Aquí una montaña! ¡Allí una nube! ¿Qué hay en ello de «real»? ¡Quitad de una vez el fantasma y toda la *aportación* humana!, ¡vosotros, hombres sobrios! ¡Sí, hacedlo si podéis! ¡A ver si podéis hacer *esto*: olvidar vuestra procedencia, vuestro pasado, vuestra preparación —toda vuestra humanidad y animalidad! No existe para nosotros ninguna «realidad»— ni siquiera para vosotros, hombres sobrios. Nosotros no somos tan diferentes como pensáis, y tal vez nuestra buena voluntad para trascender la embriaguez sea tan respetable como vuestra fe en *ser incapaces* en general de embriaguez.

58

¡Sólo como creadores!—Siempre me ha costado y me sigue costando todavía gran esfuerzo comprender que es indeciblemente más importante saber *cómo se llaman las cosas* que lo que son. La reputación, el nombre y la apariencia, la validez, la medida usual y el peso de una cosa —en su origen, fundamentalmente, un error y una arbitrariedad, arrojados sobre las cosas como un vestido y completamente ajenos a su esencia y hasta a su piel—, a causa de la creencia en ello y de su crecimiento continuado generación tras generación, han crecido y han formado parte de la cosa, llegando a convertirse, por así decirlo, en su propio cuerpo: la apariencia, desde el principio, casi siempre se convierte en esencia y *actúa* como tal. ¡Qué loco sería quien pensara que sería suficiente hacer referencia a ese origen y a esa envoltura nebulosa de la fantasía para *destruir* el mundo que vale como lo esencial, la llamada «realidad»! ¡Sólo como creadores podemos destruir! —Pero tampoco olvidemos esto: basta crear nuevos nombres, valoraciones y verosimilitudes para crear, a la larga, nuevas «cosas».

59

¡Nosotros, los artistas!—Al amar a una mujer,[62] fácilmente surge en nosotros un odio hacia la naturaleza, cuando pensamos en todas las desagradables funciones naturales a las que una mujer está sujeta; nosotros, por lo general, preferimos dejar de pensar en ello, pero si alguna vez nuestra alma roza estos asuntos, se estremece impaciente y mira, como se ha dicho, con desprecio a la naturaleza —entonces nos sentimos ofendidos, puesto que la naturaleza no sólo parece querer entrometerse en nuestra posesión, sino que pretende hacerlo con sus manos menos consagradas. Es aquí donde nos negamos a dar crédito a toda fisiología y llegamos secretamente a la siguiente resolución: «¡No quiero oír nada relacionado con el hombre que no sea *alma y forma*!». «El hombre debajo de la piel» es, para todo amante, un horror, algo impensable, una blasfemia contra Dios y el amor. Lo mismo que el amante siente aún ahora todo lo relacionado con la naturaleza y las funciones naturales, lo sentía antaño cualquier adorador de Dios y de su «divina omnipotencia»: éste veía en todo lo que los astrónomos, geólogos, fisiólogos, médicos decían acerca de la naturaleza, una intromisión en su preciosa posesión y, por tanto, un ataque —¡cuando no la falta de pudor del agresor! Oír hablar de una «ley natural» sonaba como una calumnia de Dios; él, en realidad, habría preferido ver toda la mecánica derivada de actos procedentes de una voluntad moral y arbitraria; pero, puesto que nadie podía proporcionarle dicho servicio, *disimuló* la naturaleza y la mecánica tan bien como pudo, viviendo en sueños. ¡Oh, estos hombres de antaño sí que sabían *soñar*! ¡Y sin tener necesidad antes de dormirse! —¡Pero también nosotros, los hombres de hoy, lo sabemos muy bien, a pesar de nuestra buena voluntad para estar despiertos y a la luz del día! Nos basta amar, odiar, desear y sentir en general —para que *inmediatamente* seamos sorprendidos por el espíritu y la fuerza del sueño y ascendamos por los caminos más peligrosos con los ojos bien abiertos, y fríos ante el riesgo, por los tejados y torres de la imaginación, y sin sentir vértigo, como si hubiésemos nacidos para escalar —¡no-

[62] Las innumerables citas de Nietzsche sobre la mujer han de entenderse desde su crítica al sentimiento desenfrenado cristiano y su revalorización de la ética clásica: viril, mesurada. Por otro lado, sería interesante comparar estas reflexiones con la teoría de la «cristalización» de Stendhal en *Del amor*.

sotros, los sonámbulos del día! ¡Nosotros, los artistas! ¡Nosotros, los disimuladores de las funciones naturales! ¡Nosotros, lunáticos y perseguidores de Dios! ¡Nosotros, viajeros en un silencio de muerte, viajeros incansables sobre alturas que no reconocemos como alturas, que tomamos por nuestras llanuras, por nuestras certidumbres!

60

Las mujeres y su acción a distancia.—¿Aún tengo oídos? ¿Seré yo todo oídos aún y nada más que oídos? Me encuentro en medio de un encendido rompiente cuyo espumoso retroceso de blancas llamas asciende hasta mis pies y desde todas las partes brama, amenaza, grita estridentemente contra mí, mientras en las profundidades más hondas el viejo agitador de la tierra canta ronco su aria, mugiente como un toro: con sus furiosos pies, da tal cantidad de patadas que hace temblar el corazón de los demonios de las desgastadas rocas. Es entonces cuando, de repente, como surgido de la nada, aparece a las puertas de ese infernal laberinto, a pocas brazas de distancia, un gran buque de vela que se aproxima deslizándose como un espectro silencioso.[63] ¡Oh qué belleza tan fantasmal! ¡Con qué encanto logra atraparme! ¿Cómo? ¿Se ha embarcado aquí toda la tranquilidad y el silencio del mundo? ¿Se asienta aquí mi felicidad misma en este lugar silencioso, mi yo más feliz, mi segundo yo-mismo eterno? ¿Sin haber muerto todavía, aunque sin vivir ya? ¿Deslizándose y flotando, como un ser intermedio, espectral, silencioso, contemplativo? ¿Semejante a un barco que con sus blancas velas planea sobre el mar oscuro como una mariposa enorme? ¡Sí! ¡Planear *por encima de* la existencia! ¡Eso es! ¡Esto es lo que podría ser! ¿Parece que el ruido me ha convertido en un soñador? Todo ruido estrepitoso nos lleva a poner la felicidad en el silencio y en la lejanía. Cuando un hombre mora en medio de su ruido, sumido en la resaca de sus planes y proyectos, ve también allí cómo unos seres encantadores y silenciosos se deslizan ante él, seres cuya felicidad y vida retirada añora —*son las mujeres*. Está casi dispuesto a pensar que allí, junto a las mujeres, habita su mejor yo: en estos lugares silenciosos el tumulto más violento se apagaría en un silencio sepulcral y la misma vida se convertiría en un sueño sobre la vida. ¡Sin embargo! ¡Sin embargo! ¡Hasta en los barcos de vela más hermosos, mi noble soñador alucinado, hay tanto alboroto y tanto ruido y, por desgracia, tanto lamentable murmullo! El encanto y la acción más poderosa de las mujeres consiste, por decirlo con el lenguaje de los filósofos, en una acción a distancia, una *actio in distans*.[64] Pero esto requiere, en primer lugar, sobre todo —*¡distancia!*

[63] Posible referencia a estos versos de Baudelaire (*Fusées*, VIII): «*Ces beauxet grans navires, imperceptiblement balancés (dandinés) sur les eaux tranquiles, ces robustes navires, à l'air désoeuvre et nostalgique, ne nous disent-ils pas dans une langue muette: Quand partons-nous pour le bonheur?*» (*Ouvres complètes*, París, 1968, pág. 1253).

61

En honor de la amistad.—El hecho de que el sentimiento de la amistad fuera considerado en la Antigüedad como el sentimiento superior, superior incluso al afamado orgullo del hombre autosuficiente y sabio, así como entendido, por así decirlo, como la única y más sagrada fraternidad, es algo que ha quedado muy bien expresado en la historia de ese rey macedonio que, habiendo regalado un talento[65] a un filósofo ateniense que desdeñaba el mundo, y habiéndoselo éste devuelto después, dijo: «¿Cómo? ¿Es que él acaso no tiene amigos?». Con ello quería decir: «Aprecio este orgullo propio del sabio y del hombre independiente, pero honraría mucho más su humanidad, si el amigo que hay en él hubiese triunfado sobre su orgullo. Este filósofo ha quedado desprestigiado ante mí, puesto que ha demostrado no conocer uno de los dos sentimientos más elevados —¡y, a decir verdad, el más elevado de ellos!».

62

Amor.—El amor perdona al amado incluso el deseo.

[64] Goethe posee un poema fechado a principios de 1808 titulado *Wirkung in die Ferne*. No cabe descartar el conocimiento por parte de Nietzsche de este texto, donde Goethe expone sus tesis acerca del fenómeno natural de la atracción.

[65] Unidad económica y de peso griega. Un talento equivale a una alta suma de dinero.

63

La mujer en la música.—¿Cómo es posible que los vientos cálidos y lluviosos dan lugar también al sentimiento musical y al placer inventivo de la melodía? ¿No son los mismos vientos que llenan las iglesias y suscitan pensamientos de amor en las mujeres?

64

Escépticas.—Temo que las mujeres que se vuelven viejas sean, en el más recóndito refugio de su corazón, más escépticas que todos los hombres: ellas creen en la superficie de la existencia como si fuera su esencia, mientras que toda virtud y profundidad no es para ellas sino mero encubrimiento de esta «verdad», el sumamente necesario encubrimiento de un *pudendum* [algo ante lo cual sentir vergüenza] —en suma, un asunto de decencia y de vergüenza, ¡y punto!

65

Entrega.—Hay mujeres nobles, poseedoras de una cierta pobreza de espíritu, que no conocen otro modo de *expresar* su más profunda entrega que ofreciendo su virtud y su pudor: esto supone para ellas lo más elevado. Y a menudo este regalo se acepta, sin que obligue tan profundamente como supone la donante —¡se trata de una historia muy triste!

66

La fuerza de los débiles.—Todas las mujeres poseen gran sutileza en exagerar sus debilidades, incluso son sumamente ingeniosas en lo tocante a éstas, con objeto de aparecer por completo como frágiles adornos a los que incluso una mota de polvo hace daño: su existencia debe hacer reflexionar al hombre acerca de su rudeza y hacer que se sienta culpable por ella. Así se defienden contra los fuertes y contra toda «ley del más fuerte».

67

Fingir ante uno mismo.—Ella le ama ahora: de ahí que desde entonces mire con una confianza tan tranquila hacia lo que está delante de ella de un modo tan bovino. Pero ¡ay!, ¡lo que le entusiasmaba consistía precisamente en que ella parecía ser completamente variable e inaccesible! ¡Él ya tenía en sí mismo tiempo invariable de sobra! ¿No debería ella más bien fingir su viejo carácter? ¿Fingir desamor? ¿No es éste el consejo —del amor? *Vivat comoedia!* [Viva la comedia].

68

Voluntad y docilidad.—[66] Se llevó un joven a un hombre sabio y se le dijo: «¡Mira, éste es uno que fue pervertido por las mujeres!». El hombre sabio agitó su cabeza y sonrió. «Los hombres son —dijo—, quienes pervierten a las mujeres: y todo lo que falta a las mujeres debe ser expiado por los hombres y mejorado en ellos —pues el hombre se forma una imagen de la mujer, y la mujer se hace según esta imagen.» «Eres demasiado generoso frente a las mujeres», dijo uno de los que se encontraban allí, «¡no las conoces!». El hombre sabio replicó: «La voluntad es la característica del hombre, la docilidad, la de la mujer —ésa es la ley de los sexos, ¡en verdad! ¡Es una dura ley para la mujer! Todos los hombres son inocentes de su existencia, pero las mujeres son inocentes en un doble sentido: ¡quién podría tener suficiente bálsamo y dulzura para ellas!». «¡Qué bálsamo! ¡Qué dulzura!» —exclamó otro desde la multitud. «¡Hay que educar mejor a las mujeres!» —«Hay que educar mejor a los hombres», dijo el sabio, e hizo una seña al joven para que lo siguiese. —Mas el joven no lo siguió.[67]

69

Capacidad de venganza.—Que alguien no pueda defenderse, y, por consiguiente, tampoco lo desee, no es, a nuestros ojos, motivo de ver-

[66] *Vid.*, ZA, «De viejas y jóvenes mujercitas».
[67] *Vid.* Mt 19, 22.

güenza: pero nosotros menospreciamos a quien no posee ni la capacidad ni la buena voluntad para la venganza —sin importarnos que sea hombre o mujer. ¿Es que acaso podría ser capaz de mantenernos (o, como se dice, «fascinarnos») una mujer, si no la creyésemos capaz, llegado el caso, de utilizar bien el puñal (cualquier tipo de puñal) *contra nosotros*? O en contra de sí misma: lo que en ciertos casos sería una venganza más refinada (la venganza china).

70

Las señoras de los señores.—Una profunda y poderosa voz de contralto, como puede escucharse en el teatro en algunas ocasiones, nos levanta repentinamente el telón sobre posibilidades en que no creemos de ordinario: de repente creemos que en algún lugar del mundo pueden existir mujeres con un alma elevada, heroica, aristocrática, capaces y dispuestas a acometer grandiosas réplicas, decisiones y sacrificios, pero capaces y dispuestas también a ejercer su señorío sobre los hombres, puesto que en ellas —superando la diferencia de los sexos— lo mejor del hombre se ha convertido en un ideal corpóreo. Es cierto que, de acuerdo con la intención del teatro, tales voces en realidad *no* deben ofrecer esa idea de la mujer: habitualmente deben representar al amante masculino ideal, por ejemplo, Romeo; pero para juzgar según mi experiencia, allí regularmente se equivocan tanto el teatro como el compositor, que espera ese efecto de tal voz. No convencen *tales* amantes: esas voces siempre tienen todavía un excesivo matiz maternal y de ama de casa, tanto mayor cuanto su tono es amoroso.

71

Sobre la castidad femenina.—Hay algo totalmente sorprendente y monstruoso en la educación de las mujeres aristocráticas, puede, incluso, que no haya nada más paradójico. Todo el mundo está de acuerdo en educarlas *in eroticis* [en asuntos eróticos] tan ignorantes como sea posible, y en dotar a su alma de una profunda vergüenza ante algo semejante, así como la más extrema impaciencia y huida ante cualquier insinuación sobre este asunto. El «honor» de la mujer sólo en el fondo se pone aquí en liza: ¡qué no se las perdonaría al margen de esto! Pero aquí deben permanecer ignorantes hasta en lo más profundo de

su corazón: —no deben tener ni ojos ni oídos ni palabras ni pensamientos para lo que constituye su «mal»: incluso aquí el mero saber es malo. ¿Y qué ocurre entonces? Pues que son arrojadas, como por un espantoso rayo de luz, a la realidad y al saber con el matrimonio —y, en verdad, por aquel a quien ellas más aman y aprecian: ¡el amor y la vergüenza se sorprenden en contradicción, incluso en entusiasmo, en entrega, en deber, en compasión, en terror, y quién sabe qué más cosas, a la vista de la inesperada vecindad de Dios y la bestia! ¡Y sentir todo ello a la vez! ¡Aquí, en realidad se ha formado un nudo anímico sin parangón posible! Ni siquiera la curiosidad compasiva del conocedor del hombre más sabio alcanza a adivinar cómo esta o aquella mujer es consciente de la solución del enigma y del enigma de la solución. Qué sospechas tan terribles y tan exageradas tienen que hacerse sentir entonces en esa pobre alma dislocada. —¡Y cómo en este momento lanzará su ancla la última filosofía, el escepticismo de la mujer! —Después, el mismo profundo silencio de antes: y, a menudo, un silencio ante ella misma, también un cerrar los ojos frente a sí. Las mujeres jóvenes se preocupan mucho por parecer superficiales e irreflexivas; las más sutiles de ellas simulan una especie de desvergüenza. Las mujeres perciben fácilmente a sus maridos como un signo de interrogación de su honor y a sus hijos como una apología o una expiación. Necesitan a sus hijos y los desean para sí de un modo muy diferente del que desea un hombre. —¡En una palabra, nunca se sabe ser suficientemente generoso con las mujeres!

72

Las madres.—Los animales consideran a las hembras de modo diferente que los hombres; para ellos la hembra es como la naturaleza productiva. En ellos no existe el amor paternal, sino algo así como el amor que se tendría por los hijos de una amante y por el que uno se acostumbra a ellos. Las hembras encuentran en sus crías la satisfacción de su necesidad de dominio, una propiedad, una ocupación, algo perfectamente comprensible para ellas y con lo que pueden entretenerse: todo esto caracteriza al amor materno —algo comparable al amor del artista por su obra. El embarazo torna a las mujeres más dulces, más pacientes, más temerosas, muy dispuestas a someterse; como el embarazo espiritual desarrolla el carácter del hombre contemplativo, afín al carácter femenino —son las madres masculinas.

Entre los animales, el sexo masculino es considerado como el sexo bello.

73

Santa crueldad.—Un hombre, que sostenía en su regazo a un niño recién nacido, se acercó a un santo. «¿Qué debo hacer con el niño», preguntó, «es miserable, deforme y no tiene suficiente vida para morir». «Mátalo», replicó el santo con una horrible voz, «mátalo, y mantenlo durante tres días y tres noches en tus brazos, para que no se te olvide —así no volverás a engendrar a un niño cuando no te haya llegado la hora para hacerlo». Al escuchar el hombre esto, se marchó de allí muy desilusionado; y muchos censuraron al santo por haber aconsejado de un modo tan cruel matar al niño. «¿Pero no es más cruel dejarlo vivir?», dijo el santo.

74

Las fracasadas.—Siempre fracasan esas pobres mujeres que, en presencia de aquel a quien aman, se tornan intranquilas e inseguras y hablan demasiado; pues los hombres quedan seducidos con mayor seguridad mediante una cierta secreta y flemática ternura.

75

El tercer sexo.—«Un hombre pequeño es una paradoja, pero sigue siendo un hombre —en cambio, las mujeres pequeñas me parecen, comparadas con las mujeres de mayor estatura, pertenecientes a otro sexo»— así lo dijo un viejo maestro de baile. Una mujer pequeña nunca es bella —dijo el viejo Aristóteles.[68]

[68] Nietzsche piensa aquí en las reflexiones aristotélicas de *Ética a Nicómaco* (1123b 6-8): «El que es digno de cosas pequeñas y las pretende, es morigerado, pero no magnánimo; pues la magnanimidad se da en lo que es grande, tal como la hermosura en un cuerpo grande; los pequeños pueden ser elegantes y bien proporcionados, pero hermosos no» ([trad. de Julio Pallín], Madrid, Gredos, 1985). También en la *Retórica* (1361a 6-7) se trata este tema: «La virtud de las mujeres reside, por lo que se refiere al cuerpo, en la belleza y el porte, y, por lo que se refiere al alma, en la moderación y en que sean hacendosas sin mezquindad» ([trad. de Quintín Racionero], Madrid, Gredos, 1990).

76

El mayor peligro.—Si no hubiera existido en todos los tiempos un gran número de hombres capaces de sentir la disciplina de su mente —de su «racionalidad»— como su orgullo, su obligación, su virtud, sintiéndose insultados o injuriados por todas las fantasías y desviaciones del pensamiento al verse a ellos mismos como los amigos del «sano sentido común», ¡la humanidad habría perecido hace bastante tiempo! Sobre ella se cernía y se sigue cerniendo aún, como su mayor peligro, la irrupción de la *demencia* —lo que no significa otra cosa que la arbitrariedad en el sentir, en el observar y en el escuchar, el gusto por la falta de disciplina mental, la alegría por la irracionalidad humana. La verdad y la certeza no son la antítesis del mundo de la demencia, sino la generalidad y la obligatoriedad universal de una creencia, en suma, la falta de arbitrariedad en el juicio. El mayor trabajo de los hombres hasta el momento ha sido ponerse de acuerdo entre sí acerca de muchas cosas y establecer una *ley de acuerdo común* —independientemente de saber si estas cosas son verdaderas o falsas. Ésta es la disciplina mental que ha conservado a la humanidad —pero los impulsos contrarios son todavía tan poderosos que, en el fondo, no se puede hablar legítimamente del futuro de la humanidad con mucha confianza. La imagen de las cosas sigue avanzando y desplazándose continuamente, incluso puede que desde ahora más y con mayor rapidez que antes; en realidad, los espíritus más selectos se resisten a esta obligatoriedad general —¡sobre todo, los investigadores de la *verdad*! Esa creencia, en cuanto creencia general, no hace más que engendrar continuamente náusea, así como concupiscencia en las cabezas más sutiles: ya el *tempo* demasiado lento, exigido aquí por todos los procesos espirituales, esta imitación de la tortuga que se reconoce aquí como norma, sería algo suficiente para convertir a los artistas y a los pensadores en apóstatas: es en estos espíritus impacientes donde irrumpe expresamente ese gusto por la demencia, ¡habida cuenta de que la demencia tiene un tiempo tan jovial! Se necesita el intelecto virtuoso —¡Oh, déjeseme utilizar unas palabras menos ambiguas!—, se necesita la *estupidez virtuosa*, se necesita al jefe de or-

questa imperturbable del espíritu *lento* para que los creyentes de la gran fe general permanezcan unos junto a otros y sigan bailando su baile. Constituye una necesidad de primer orden la que aquí se presenta y se exige. ¡*Nosotros, los diferentes, somos la excepción y el peligro* —necesitamos eternamente ser defendidos! Ahora puede decirse en realidad algo a favor de la excepción, *siempre y cuando no quiera convertirse nunca en regla*.

77

El animal con buena conciencia.—Ese rasgo vulgar tan característico en todo aquello que gusta en el sur de Europa —ya sea la ópera italiana (por ejemplo, la de Rossini[69] y Bellini)[70] o la novela española de aventuras (mucho más accesible para nosotros en el disfraz francés de Gil Blas)—[71] no me resulta desconocido, aunque, ciertamente, no me ofende más que la vulgaridad con la que uno se topa mientras deambula por Pompeya y, en el fondo, hasta en la lectura de cualquier libro antiguo. Ahora bien, ¿de dónde ha podido surgir esto? ¿Acaso se debe a que aquí falta la vergüenza, y a que todo lo vulgar se presenta tan seguro y tan cierto de sí mismo, en ese mismo tipo de música o de novela, como todo lo que es noble, amoroso, pasional? «El animal tiene los mismos derechos que el hombre: dejémosle correr en libertad. ¿Y tú, mi querido compañero, no eres también este animal, pese a todo?» Creo que ésta es la moral propia de este asunto y el rasgo característico

[69] Este aforismo recoge probablemente las discusiones musicales mantenidas entre Nietzsche y Peter Gast. En esa época, cabe destacar que Nietzsche asistió a la representación de *Semíramis*, de Rossini. Nietzsche discutía a menudo con su amigo Peter Gast, fiel admirador de este compositor, su valoración de la música de este autor italiano. Así, por ejemplo, consideraba negativamente la música del autor de *El Barbiere de Sevilla*: «la música tiene que ser muy apasionada o muy sensible para gustarme. Esta música no es ninguna de ambas cosas. Esa tremenda agilidad me resulta incluso desagradable, como la vista de un payaso» (C. P., Janz, vol. III, pág. 76). Así dice en apunte póstumo: «Nosotros, los fervorosos wagnerianos, somos los oyentes más agradecidos de Bellini y Rossini» (KSA, IX, 12 [92]).

[70] Como anécdota, cabe destacar que Nietzsche llegó a ver la ópera de Bellini *Romeo y Giuletta* cuatro veces durante la redacción de CJ.

[71] *Gil Blas* es una novela picaresca publicada en cuatro volúmenes entre 1715 y 1735 por Alain René Lesage (1668-1747), novelista y dramaturgo francés. Nietzsche vuelve a aludir a esta figura en la sección 361. La historia trata de un personaje pobre y desventurado, Gil Blas, que, tras muchas peripecias, llega a ser alguien tremendamente rico e influyente.

de la humanidad del sur. El mal gusto tiene los mismos derechos que el bueno e, incluso, un privilegio ante éste, en el supuesto de que manifieste una gran necesidad, una segura satisfacción y, por así decirlo, posea un lenguaje general, un antifaz y un gesto incondicionalmente comprensibles; el escogido buen gusto se caracteriza siempre, por el contrario, por tener algo de búsqueda, de ensayo, por no estar nunca plenamente seguro de lo que comprende —¡no es y nunca fue popular! ¡Es popular y sigue siéndolo, la *máscara*! ¡Que siga, pues, todo lo que tiene aire de mascarada en las melodías y en las cadencias, en los saltos y alegrías del ritmo de esta ópera! ¡También ocurría así en la vida de la Antigüedad! ¿Qué es lo que podemos entender de ello, si no se entiende el placer en la máscara, la buena conciencia de todo lo que lleva máscaras? Aquí se encuentra el baño y el reposo del espíritu antiguo —y tal vez este baño era más necesario para los seres raros y distinguidos que para los vulgares. Sí me ofende increíblemente, por el contrario, ese giro ordinario propio de las obras nórdicas, por ejemplo, en la música alemana.[72] Allí sí existe la *vergüenza*, el artista se ha degradado a sí mismo y ni siquiera pudo evitar sonrojarse: nos avergonzamos con él y nos ofendemos, porque sospechamos que él consideraba necesario descender por nosotros.

78

A qué debemos estar agradecidos.—Sólo los artistas, y especialmente los del teatro, han sido quienes han proporcionado a los hombres ojos y oídos para escuchar y ver, de modo placentero, lo que cada uno es, vive y quiere por sí mismo; han sido los primeros que nos han enseñado a apreciar al héroe que se oculta en cada uno de todos estos hombres corrientes; ellos nos han enseñado el arte de poder verse a uno mismo desde la distancia y, por así decirlo, de manera simplificada y transfigurada —es decir, el arte de «entrar en escena» uno para sí mismo. ¡Sólo así hemos podido tener en cuenta algunos insignificantes detalles dentro de nosotros! Sin ese arte no habríamos ocupado el primer plano ni podido vivir fascinados por esa óptica que hace aparecer lo más próximo y vulgar como si fuera in-

[72] Como se observa en los fragmentos póstumos de esta época, Nietzsche se está refiriendo aquí a Wagner y, más concretamente, al *Tannhäuser* y a *El holandés errante*.

creíblemente grande y la realidad misma. Tal vez deba concederse un mérito similar a esa religión que hace aparecer el sentimiento de pecado de todo individuo a través de una poderosa lente de aumento, haciendo de cada pecador un gran criminal inmortal: rodeándole de perspectivas eternas, enseñó a los hombres a verse desde la distancia, como una cosa ya acabada y global.[73]

79

El atractivo de lo imperfecto.—Veo aquí a un poeta que, como muchos otros hombres, resulta más atractivo por sus imperfecciones que por todo aquello que, en sus manos, adquiere una forma acabada y perfecta —efectivamente, debe su ventaja y su fama más a su extrema incapacidad que a la riqueza de su fuerza. Su obra nunca expresa completamente lo que él propiamente quisiera expresar, lo que le *habría gustado ver*: parece como si hubiese tenido en sus manos el gusto previo de una visión, aunque nunca la visión como tal —sin embargo, en su alma subsiste el enorme apetito por esta visión, gracias a ella, obtiene también la enorme elocuencia de su deseo y apetito. También, gracias a ella, eleva a quien le escucha por encima de su obra y de toda «obra», y le da alas para ascender a unas alturas inauditas para un oyente: de tal modo que ellos mismos se convierten en creadores y videntes, mostrando su admiración al autor de su felicidad, como si éste los hubiese conducido inmediatamente a la visión de lo más sagrado y excelso —como si él hubiese alcanzado su meta y *visto* realmente y comunicado su visión. Su fama se beneficia de no haber alcanzado propiamente su meta.

80

Arte y naturaleza.—A los griegos (o, por lo menos, a los atenienses) les gustaba escuchar hablar bien: ninguna otra cosa les distinguía más de los que no eran griegos que la posesión de esta ávida inclinación. Ésta es la razón de que exigieran incluso a la pasión que hablase bien sobre un escenario; así escuchaban arrebatados la falta de naturalidad del verso dramático —¡es tan lacónica la pasión en la naturaleza, tan muda y tan tímida! O cuando encuentra las palabras, ¡qué confusa, irracional y avergonzada de sí misma! Ahora bien, todos nosotros, gracias a los griegos, nos hemos acostumbrado a esta falta de naturalidad sobre el escenario,[74] así como, gracias a los italianos, toleramos, y no sin agrado, esa otra falta de naturalidad, la pasión *que canta*. —Nos hemos creado así una necesidad que no puede ser satisfecha en la realidad: escuchar hablar bien y detalladamente a hombres que se encuentran en las más difíciles situaciones. Ahora nos sentimos seducidos cuando el héroe trágico encuentra palabras, razones, gestos elocuentes y, en general, una clara espiritualidad, allí donde la vida se aproxima al abismo y donde, casi siempre, el hombre real pierde la cabeza y, obviamente, la belleza del lenguaje. Este tipo de *desviación de la naturaleza* es tal vez el plato más agradable para el orgullo humano; por su causa, además, ama en general el arte como expresión de una suprema y heroica falta de naturalidad y de convencionalismo. Se hacen reproches con razón al poeta dramático que no traduce todo en palabra y razón, y se guarda siempre en la manga un resto de *silencio* —así como nos deja insatisfechos el músico de ópera que no es capaz de encontrar una melodía para la emoción superior, sino sólo afectado balbuceo y gritos «naturales». ¡Es aquí precisamente donde *debe* ser contradicha la naturaleza! ¡Es aquí precisamente donde *debe* retroceder el encanto vulgar de la ilusión a favor de un encanto superior! Los griegos van lejos, muy lejos, por este camino —¡peligrosamente lejos! Así construyeron el escenario tan estrecho como les fue posible, prohibiéndose cualquier tipo de efectos escenográficos por medio de trasfondos de gran profundidad; así impidieron al actor realizar el juego de los gestos y los movimientos fáciles, haciendo de él un espantajo festivo, rígido, enmascarado; así también quitaron a la pasión misma el escenario del trasfondo, dictándole una ley del bello discurso; hicieron, en efecto, todo lo necesario para contrarrestar las escenas que despertaban elementales efectos de temor y compasión: *¡temor y compasión era precisamente lo que no querían suscitar*! —¡en honor, en supremo honor de Aristóteles! ¡Sin duda

[73] *Vid.* AU, 509 y 533.

[74] Al apuntar esta falta de sencillez en los griegos, Nietzsche polemiza con la estética clasicista, incluso con Emerson. De ahí también la relevancia de Shakespeare para Nietzsche, pues (*vid.* HH, 176), a diferencia de su maestro Montaigne, «no era capaz de hablar de las pasiones, dado que las consideraciones *sobre* las pasiones eran puestas en boca de los apasionados personajes: lo cual es, ciertamente, contrario a la naturaleza».

éste no dio en el clavo, ni mucho menos, cuando habló acerca del fin último de la tragedia griega.[75] Examínese simplemente *qué* es lo que más ha excitado el trabajo, la imaginación, el ánimo de competición de los poetas griegos de la tragedia —¡no tienen, en efecto, la intención de descargar al espectador de sus afectos! ¡El ateniense iba al teatro *para oír hermosos discursos*! ¡Y de hermosos discursos se trataba en Sófocles! —¡Perdóneseme la herejía! Un asunto muy distinto es la *ópera seria*: aquí todos sus maestros se cuidan mucho de evitar que se entienda a sus personajes. Una palabra cogida al vuelo puede ayudar al oyente poco atento: en general, la situación ha de explicarse por sí misma, ¡no importan los discursos que se hagan! —éste es el modo de pensar de todos ellos; de ahí su falta de respeto a las palabras. Tal vez les falte coraje para llegar a expresar su menosprecio del lenguaje. Rossini,[76] con un poco más de insolencia, hubiera podido hacer cantar todo con un la-la-la —¡algo, por otra parte, que hubiera sido perfectamente razonable! ¡No hay que creer así a los personajes de la ópera por «su palabra», sino por su tono! ¡Ésta es la diferencia, la bella *falta de naturalidad* por la que se va a la ópera! Ni siquiera el *recitativo secco*, en realidad, no quiere ser oído como palabra y texto: esta especie de seudomúsica ha de ofrecer, fundamentalmente, al oído musical más bien un pequeño descanso (descanso de la *melodía*, como el placer más sublime de este arte y, por ende, también el más fatigoso) —pero también enseguida algo más: concretamente, una impaciencia creciente, una creciente resistencia, un nuevo deseo por la música *total*, por la melodía. —Vista desde esta perspectiva, ¿cómo sucede todo esto en el arte de Richard Wagner? ¿Tal vez de otra manera? A menudo me pareció como si se tuviera

[75] Alusión a las ideas de Aristóteles sobre la tragedia (*Poética*, 1449b): «Efectivamente, la tragedia es mímesis de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión, en lenguaje sazonado, con cada una de las especies de especias separadamente en sus diferentes artes, cuyos personajes actúan y no sólo se nos cuenta, y que por medio de piedad o temor realizan la purificación de tales pasiones» ([trad. Aníbal González], Madrid, Taurus, 1987). Significativamente, Nietzsche vuelve en sus últimos años de producción filosófica a este tema (*vid.* CI, «Lo que debo a los antiguos»), ya tratado, como se sabe, en su primera gran obra: la tragedia no es una prueba del pesimismo helénico, sino, más bien, un desbordante sentimiento de poder y de fuerza, un *sí* a la vida. Por su parte, Aristóteles veía en la compasión un estado enfermizo y nocivo, al que había que combatir de vez en cuando por medio de un purgante: así comprendía la tragedia como ese purgante.

[76] *Vid.* la nota 69 de este mismo libro.

que memorizar las palabras y la música de sus creaciones antes de la representación; porque, de otro modo —así me lo parecía— no se *escucha* ni las palabras ni la música.

81

Gusto griego.—«¿Qué hay de bello en ello?», preguntó un agrimensor después de una representación de *Ifigenia*, «¡con esto no se demuestra nada!».[77] ¿Es posible que los griegos estuvieran tan lejos de compartir este gusto? En Sófocles, por lo menos, «todo queda demostrado».

82

El esprit *no griego.*—Los griegos fueron extraordinariamente lógicos y simples en todo su pensamiento; tanto que, por lo menos durante su época de esplendor, tampoco se cansaron de serlo, como sí se cansan a menudo los franceses, quienes se pasan al extremo opuesto con bastante frecuencia, soportando en realidad el espíritu lógico sólo cuando deja entrever su *sociable* disposición a la cortesía, su sociable abnegación, gracias a una multitud de pequeños pasos hacia el extremo contrario. La lógica les parece tan necesaria como el pan y el agua, pero, igual que éstos, como un tipo de alimento para prisioneros, en tanto sólo la disfruta en puridad uno solo. En la buena sociedad nadie ha de querer tener exclusivamente y por completo la razón, como pretende la pura lógica: de aquí procede la pequeña dosis de irracionalidad existente en todo *esprit* francés. El sentido social de los griegos estaba mucho menos desarrollado de lo que ha estado y sigue estando ahora entre los franceses. Ésta es la razón de su reducido *esprit* entre sus hombres más ingeniosos, de ahí la falta de gracejo entre sus graciosos, de ahí... ¡ay!, nadie creerá en estas ideas mías, aunque, ¡cuántas similares tengo to-

[77] Esta anécdota se encuentra en *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer (Libro III, parág. 36, en *Sämtliche Werke*, Fráncfort, Cotta-Insel Verlag, 1976): «Por la misma razón se explica el hecho, no menos conocido, de que los grandes matemáticos tienen poca aptitud para apreciar las producciones de las bellas artes: esta predisposición queda expresada francamente en la conocida anécdota de aquel matemático francés que, después de la lectura de la *Ifigenia* de Racine, preguntaba encogiéndose de hombros: "Y todo esto, ¿qué prueba?"».

davía en mi alma! —*Est res magna tacere* [Es una gran cosa permanecer en silencio], dice Marcial, como todos los charlatanes.[78]

83

Traducciones.—Puede apreciarse el grado de sentido histórico que posee una época en su capacidad de realizar *traducciones*, esto es, en cómo trata de incorporarse tiempos y libros antiguos. Los franceses de Corneille,[79] así como los de la Revolución, se apoderaron de la Antigüedad romana de un modo que nunca nos atreveríamos nosotros, en virtud de nuestro superior sentido histórico. Y hablando de la propia Antigüedad romana, ¡con qué fuerza y, al mismo tiempo, con qué ingenuidad extendió sus manos sobre todo lo bueno y lo excelso de la anterior Antigüedad griega! ¡Cómo quedó traducida a la actualidad romana! ¡Con qué intención y despreocupación quitaron el polvo de las alas a esa mariposa llamada momento! Así tradujo Horacio aquí y allá a Alceo o a Arquíloco. No de otro modo lo hizo Propercio con Calímaco y con Filetas (poetas de la misma categoría que Teócrito, si se nos *permite* emitir un juicio).[80] ¡Qué les importaba que el

[78] Marcial, poeta latino nacido en España, famoso por sus *Epigramas*. *Vid.* IV, 80, 6 («Contra Marón, que declamaba con fiebre»): «Cuando la fiebre abraza las vísceras, es muy difícil callarse» ([trad. Juan Fernández]) Madrid, Gredos, 1997).

[79] Nietzsche estimaba profundamente a Pierre Corneille (1606-1648): exitoso dramaturgo francés de tragedias en su tiempo. Considerado el padre de la tragedia clásica francesa, sus héroes, almas generosas y rectas de juicio, están frecuentemente impulsados por un fuerte sentido del deber. «Qué feliz era comparativamente Corneille [...] ¡Y cuán superior era *su* público, al que podía hacer feliz con las imágenes de la virtud caballeresca, del deber severo, del sacrificio generoso, de la heroica disciplina de uno mismo! ¡De qué modo tan distinto al de ahora amaban ambos la existencia, no como la creación de una "voluntad" ciega y salvaje, a la que se maldice por no poderla destruir! Ellos la amaban en realidad como un lugar en el que es *posible* la coexistencia de la grandeza y la humanidad, y en donde ni la más rígida opresión en las formas, ni la sumisión a la voluntad del príncipe o del poder eclesiástico pueden subyugar el orgullo, ni la caballerosidad, ni la gracia, ni el espíritu de cada individuo, sino que se sienten, antes bien, como *un estímulo y un acicate del antagonismo* hacia el dominio de uno mismo y la nobleza, hacia el poder heredado del querer y de la pasión» (AU, 191).

[80] En este tratamiento del problema de la originalidad, Nietzsche alude aquí a las continuas referencias estilísticas, formales y temáticas llevadas a cabo por Horacio en relación con los poetas arcaicos griegos (Alceo, Arquíloco y Safo). Propercio, poeta de gusto moderno, se inclina más por los poetas helenísticos como Calímaco, Filetas de Cos y Teócrito, introducidos en Roma por los *poetae novi* de la generación precedente (Catulo, Helvio Cinna).

propio creador hubiese realmente vivido esto o lo otro y hubiese inscrito en su poesía sus propios signos! Como poetas no tenían ninguna simpatía por ese anticuario espíritu rastreador de huellas que precede al sentido histórico. Como poetas prescindían de estos asuntos y nombres completamente personales y de todo cuanto fuera considerado, como un traje o una máscara, demasiado característico de una ciudad, de una costa, de un siglo, puesto que inmediatamente reemplazaban lo que era romano por lo actual. Ellos parecen preguntarnos: «¿No deberíamos convertir en algo nuevo para nosotros lo que era antiguo y acomodarnos luego *nosotros* a ello? ¿Acaso no deberíamos insuflar nuestra alma a este cuerpo muerto? Porque estaba muerto, después de todo. ¡Qué feo es todo lo muerto!». —Ellos desconocían el goce del sentido histórico; les desagradaba lo pasado y lo extraño, y era, en cuanto romanos, un aliciente para una conquista romana. En realidad, cuando algo se traducía, se conquistaba. No sólo omitiendo lo histórico: no, se añadía una alusión a lo actual, sobre todo se borraba el nombre del poeta y, en su lugar, se colocaba el propio —no bajo el sentimiento de un robo, sino con la mejor de las conciencias del *imperium Romanum*.[81]

84

Sobre el origen de la poesía.—Los amantes del elemento fantástico en el hombre y que al mismo tiempo abanderan la teoría de la moralidad instintiva, razonan así: «Suponiendo que los hombres en todos los tiempos han venerado la utilidad como divinidad suprema, ¿cómo ha podido surgir entonces la poesía en todo el mundo? Después de todo, esos ritmos de las frases, que obstaculizan más que favorecen la claridad de la comunicación, como si fueran una burla de toda finalidad pragmática, han crecido y siguen creciendo todavía por doquier sobre este mundo. ¡La salvaje y bella irracionalidad de la poesía os refuta a vosotros, utilitaristas! Querer *liberarse* alguna vez de lo

[81] Una variación de esta ida se encuentra en OS (HH), 126. *Vid.* a este respecto KSA, IX, 10[b23]: «Horacio y Catulo traducen del griego y convierten todo lo extraño en contemporáneo y conforme a lo romano, como mínimo a lo conocido por Roma. Ningún romanticismo por lo tanto». También KSA, IX, 10[b25]: «Nuestra primera alegría en un poeta es encontrarnos con una idea, con un sentimiento que *también* tengamos nosotros; por ejemplo, Horacio cuando habla de su casa de campo [...] ¡así nos honra!».

útil —esto es precisamente lo que ha elevado al hombre y le ha inspirado hacia la moralidad *y* el arte». Sin embargo, por una vez tengo que hablar a favor de los utilitaristas; están tan pocas veces en lo cierto que dan pena. A decir verdad, en esos tiempos antiguos en los que la poesía comenzó a existir, se veía en ella utilidad, una gran utilidad: entonces se buscaba encadenar las frases rítmicamente —la fuerza rítmica que ordena de nuevo todos los átomos de un enunciado, es decir, que elige las palabras y da a los pensamientos nuevos matices, haciéndolos más oscuros, más extraños, más distantes. ¡Se trata, efectivamente, de una *utilidad supersticiosa*! Una vez que se había observado que el hombre conservaba mejor en la memoria un verso que una expresión ordinaria,[82] se pensaba que una petición humana expresada rítmicamente era capaz de causar una impresión más profunda en los dioses. Igualmente, se creía que gracias a este rítmico tictac, se harían oír desde grandes distancias. Parecía que la oración traducida a ritmo llegaba más cerca de los oídos de los dioses. Pero sobre todo se quería poseer la utilidad de aquel sometimiento elemental que el hombre experimenta en sí cuando oye música: el ritmo es un impulso. El ritmo produce un deseo insuperable de seguirlo y de acomodarse a sus movimientos; no sólo el paso de los pies lleva el compás, también la misma alma misma lo sigue —¡por lo tanto, probablemente también el alma de los dioses! Se intentaba así, pues, mediante el ritmo, *ejercer una presión* y un poder sobre ellos: se les arrojaba la poesía como un lazo mágico. Hay aquí, asimismo, una idea sorprendente, una idea que tal vez haya influido muy poderosamente en el nacimiento de la poesía. Entre los pitagóricos, ella aparece como doctrina filosófica y como medio de educación: sin embargo, mucho tiempo antes, ya existieron filósofos que concedían a la música el poder de descargar los afectos, purificar el alma y suavizar los *ferocia animi* [ferocidad anímica] —y todo ello gracias al ritmo musical. Cuando se perdía la tensión y la armonía del alma, uno tenía que *bailar* al compás de un cantante —he aquí la receta de este arte médico. Así es como Tepandro calmó una insurrección,[83] Empédocles

[82] Reflexión de Stendhal en su obra *De l'amour*: *Les vers furent inventés pour aider la mémoire* («Los versos se inventaron para ayudar a la memoria. Más tarde fueron conservados para aumentar el placer ante la dificultad vencida. Conservarlos hoy en el arte dramático es un resto de barbarie», *Del amor*, Madrid, Alianza, 1998, pág. 305).

[83] Poeta lírico griego del siglo VII a.C.

aplacó a un maníaco rabioso,[84] y Damón[85] purificó a un joven que languidecía de amor; con ella también se sometió a tratamiento a los dioses cuando su deseo de venganza les había convertido en salvajes. En primer lugar impulsando hasta el extremo del paroxismo y del desenfreno sus emociones, haciendo de este modo al maníaco furioso, insensato, y al deseoso de venganza, ebrio de ella; —todos los cultos orgiásticos pretenden descargar de una vez las *ferocia* de una divinidad, convirtiéndolas en orgía, con objeto de que más tarde se sienta más libre y reposada, dejando así en paz a los hombres. Etimológicamente *mélos*[86] significa, según su raíz, un tranquilizante, pero no porque en sí sea tranquilo, sino porque tiene un efecto secundario tranquilizante. —No sólo en la canción de culto sino también en la canción profana de los tiempos más antiguos se presupone que el ritmo ejerce una fuerza mágica: por ejemplo, al sacar agua o al remar, se supone que la canción ejerce un hechizo sobre los demonios que se imaginan actuando aquí, los hace complacientes, sometidos, instrumentos del hombre. Y así siempre que actúa el hombre, tiene un motivo para cantar —*toda* acción está unida a la ayuda de espíritus. Así parece que la canción mágica y el conjuro fueron la primitiva forma de poesía. Cuando se utilizaba el verso en los oráculos —los griegos decían que el hexámetro había sido inventado en Delfos—, el ritmo debía ejercer también alguna presión. Hacer profecías originariamente significa (según la más probable derivación de la palabra griega) dejarse determinar por algo. Se cree así poder forzar el futuro obteniendo el favor de Apolo, quien, según su representación más antigua, es algo más que un dios que predice el futuro. Tan pronto como se pronuncia la fórmula, de manera literal y rítmicamente exacta, se liga al futuro: pero la fórmula es la invención de Apolo, quien como dios de los ritmos, también es capaz de ligarse a las diosas de la fortuna. Desde una perspectiva general cabe preguntar: ¿hubo en general para la supersticiosa especie humana de la Antigüedad algo *más útil* que el ritmo? Con él el hombre podía hacer lo que quisiera:

[84] La figura del filósofo, médico y poeta presocrático Empédocles, de gran halo taumatúrgico, había sido ya objeto de la atención de Nietzsche en *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Como subraya en esta obra, Empédocles poseía excelentes dotes de orador.

[85] Escritor ateniense mencionado por Platón en *República* (400b, 424c) como maestro de música y contemporáneo de Anaxágoras.

[86] El término *mélos*: música.

reclamar mágicamente un trabajo, forzar la aparición de un dios, hacer que se aproximara, que escuchara, disponer el futuro según la propia voluntad, descargar el alma propia de cualquier exceso (el miedo, la manía, la compasión, la venganza), y no sólo el alma propia, sino la del peor demonio. Sin el verso, no se era nada, gracias al verso se era casi un dios. Un sentimiento fundamental de este tipo no se puede extirpar por completo; todavía hoy, tras un trabajo de siglos de lucha contra tal superstición, hasta el más sabio de nosotros se convierte ocasionalmente en un loco del ritmo, aunque sólo sea porque *percibe como verdadero* un pensamiento cuando tiene forma métrica e irrumpe como un salto divino. ¿No es un asunto gracioso que los filósofos más serios todavía hoy apelen a *sentencias poéticas*, y se las tomen con todo el rigor posible en cuestiones de certeza, con objeto de otorgar fuerza y credibilidad a sus pensamientos? Y sin embargo, es más peligroso para una verdad cuando un poeta está de acuerdo con ella que cuando la contradice. Pues como dice Homero: «¡Los bardos mienten mucho, ciertamente!».[87]

85

Lo bueno y lo bello.—Los artistas no hacen continuamente otra cosa que *glorificar*: y, a decir verdad, glorificar todas esas situaciones y cosas que tienen la fama de dar al hombre la oportunidad de sentirse, por una vez, en ellas y gracias a ellas, bueno o grande o ebrio o contento o sano y sabio. Estas cosas y situaciones *seleccionadas*, cuyo valor para la *felicidad* humana se estima seguro y reconocido, son objeto de los artistas. Ellos están siempre al acecho para descubrirlas, para atraerlas al terreno del arte. No quiero decir con esto que sean en sentido propio los tasadores de la felicidad y de lo feliz: ellos más bien intentan siempre acercarse a los tasadores, impulsados con una gran curiosidad y deseo de convertir inmediatamente en provecho suyo las apreciaciones de aquéllos. En la medida que son siempre también, además de

[87] Nietzsche cita aquí la opinión de Aristóteles en la *Metafísica* (983 a, 3): «Ahora bien, si los poetas tuvieran razón y la divinidad fuera de natural envidioso, lo lógico sería que (su envidia) tuviera lugar en este caso más que en ningún otro, que todos los que en ella descuellan fueran unos desgraciados. Pero ni la divinidad puede ser envidiosa sino que, como dice el refrán, *los poetas dicen muchas mentiras*» ([trad. de Tomás Calvo], Madrid, Gredos, 1994). Nietzsche vuelve a esta idea en el capítulo de ZA, «De los poetas».

impacientes, los grandes pulmones de los heraldos y los pies de los corredores, se encuentran entre los primeros que glorifican el *nuevo* bien; así con frecuencia ellos *aparecen* como los primeros que lo nombran y lo tasan como bueno. Ahora bien, esto, como se ha dicho, es un error: ellos sólo son más rápidos y más ruidosos que los tasadores reales. —¿Quiénes son éstos, pues? Son los ricos y los ociosos.

86

Sobre el teatro.—Hoy siento de nuevo fuertes y grandes deseos. Si pudiera conseguir esta noche música y arte, sé muy bien qué música y qué arte *no* hubiera querido, a saber: toda la que intenta embriagar a quienes la escuchan y les *eleva* a un momento de sentimiento intenso y sublime —esos hombres de alma ordinaria que por la noche no parecen vencedores sobre el carro de triunfo, sino mulas cansadas a quienes la vida ha aplicado muchas veces el látigo. ¿Qué sabrían esos hombres, por lo general, acerca de «temples superiores», si no se procurasen medios estimulantes y latigazos ideales?[88] Así tienen sus animadores como tienen sus vinos. Ahora bien, ¡qué *me* importa su bebida y su borrachera! ¿Qué necesita del vino el entusiasta? Más bien mira con cierta náusea a los medios y a los intermediarios que aquí ejercen su influencia sin una razón suficiente —¡Ridícula imitación del ardor elevado de las almas! ¿Cómo? ¿Acaso no se regalan alas al topo y orgullosas imágenes antes de irse a dormir, antes de que se arrastre en su agujero? ¿O se le envía al teatro y se le ponen grandes lentes ante sus ciegos y cansados ojos? ¿No son éstos hombres para quienes la vida no es una «acción», sino un negocio, y que se sientan ante el escenario para contemplar a seres extraños para quienes la vida es más que un negocio? «Eso es decente», decís vosotros, «eso es divertido, así lo requiere la cultura». ¿Seguro? Aquí con bastante frecuencia me tiene que faltar cultura, pues este modo de mirar me provoca náuseas muy a menudo. Quien tiene dentro de sí bastante comedia y bastante tragedia prefiere más bien alejarse del teatro, o, excepcionalmente, convierte el proceso entero —teatro, público y poetas incluidos— en una representación propiamente trágica y cómica, de tal modo que, por el contrario, la obra representada apenas signifique nada para él. Para

[88] *Vid.* CS (HH), 170.

quien él mismo es algo de Fausto o de Manfredo, ¿qué le importan los Faustos o los Manfredos del teatro? —mientras tanto, da que pensar sin duda alguna *que* se lleve al teatro esas figuras. Los pensamientos y las pasiones *más fuertes* se presentan ante aquellos que no son capaces para el pensamiento ni para la pasión —¡aunque sí para el *entusiasmo*! *Aquéllos* se utilizan como medio para causar esto. ¿No es lo mismo el teatro y la música que fumar hachís o masticar betel para los europeos? ¡Ay! ¿Quién nos contará la historia completa de los *narcotica* [narcóticos]? —Es aproximadamente la historia de la «cultura», ¡de la llamada cultura superior!

87

Sobre la vanidad de los artistas.—Creo que a menudo los artistas no saben qué es lo que mejor pueden hacer: son demasiado vanidosos para ello. Ellos han dirigido su atención hacia algo más orgulloso que lo que parecen ser estas pequeñas plantas que, nuevas, raras y hermosas, saben crecer sobre su suelo con auténtica perfección. Valoran, en definitiva, superficialmente lo que constituye lo mejor de su propio jardín o viña; su amor y su percepción no son del mismo orden. He aquí un músico que, más que cualquier otro, mide su maestría en encontrar los tonos característicos del reino de las almas afligidas, oprimidas y torturadas, así como en dar la palabra hasta a la muda animalidad. Nadie es capaz de igualarle en los colores del otoño tardío, ni en la indescriptible y conmovedora felicidad de un último, definitivo, extremadamente breve placer; conoce el sonido para esas secretas e inquietantes medianoches del alma, en las que causa y efecto parecen fuera de sus goznes, donde, en cualquier momento, algo puede surgir «de la nada». Más acertado que nadie, crea desde el más profundo fondo de la felicidad humana y, por así decirlo, desde su copa vacía, allí donde se han entremezclado, para bien o para mal, las gotas más amargas y ásperas junto con las más dulces; conoce los fatigados movimientos realizados por las almas que no pueden saltar ni volar, ni tan siquiera caminar; posee esa esquiva mirada del dolor ocultado, de la comprensión desconsolada, de la despedida sin confesiones. Como si fuera el Orfeo de toda la secreta miseria, él es superior a cualquiera, y gracias a él se han añadido al arte algunas cosas que previamente parecían ser inexpresables e, incluso, indignas de ser consideradas arte, como si las palabras sólo fueran capaces de atemorizarlas, no para comprenderlas —algo muy pequeño y minúsculo en el alma: sí, él es, a decir verdad, el maestro de lo diminuto. ¡Aunque él no *quiera* serlo! ¡Su *carácter* prefiere los grandes murales y la atrevida pintura al fresco! Es incapaz de ver que su *espíritu* tiene un gusto y una inclinación diferentes, y que prefiere sentarse en las esquinas de las casas derruidas; —allí oculto, ocultándose a sí mismo, pinta sus auténticas obras maestras, las cuales son todas muy breves, a menudo sólo duran un único compás. Sólo aquí es donde él se hace completamente bueno, grande y alcanza la perfección, estando tal vez solo. ¡Pero él no lo sabe! Es demasiado vanidoso para saberlo.[89]

88

La seriedad por la verdad.—¡Seriedad por la verdad! ¡Qué cosas tan distintas comprenden los hombres por estas palabras! De hecho, las mismas opiniones y modos de demostración y de prueba que un pensador percibe como una frivolidad en la que sucumbió en algún momento para vergüenza suya pueden en un artista que tropieza con ellas y vive temporalmente con ellas llevarle a pensar que en ese momento ha comprendido lo que significa la más profunda seriedad por la verdad. Así éste considera digno de admirar que él, pese a ser artista, sea capaz de mostrar al mismo tiempo la más seria vehemencia hacia lo contrario de lo aparente. De este modo resulta posible que uno delate el papel tan superficial y satisfecho que ha jugado su espíritu hasta el presente en el ámbito del conocimiento precisamente por su *pathos* de seriedad. ¿No se revela como nuestro delator todo lo que consideramos *importante*? Esto muestra dónde residen nuestros pesos y para qué cosas, en cambio, no poseemos peso alguno.

[89] Nietzsche transcribe este mismo aforismo con algunas variaciones en su obra *Nietzsche contra Wagner*. Fundamentalmente, cambia el título del aforismo (ahora se llama «Dónde siento admiración») y su final: «[...] Es incapaz de ver que su *espíritu* tiene un gusto y una inclinación diferentes, y que prefiere sentarse en las esquinas de las casas derruidas; —allí oculto, ocultándose a sí mismo, pinta sus auténticas obras maestras, las cuales son todas muy breves, a menudo sólo duran un único compás. Sólo aquí es donde él se hace completamente bueno, grande y alcanza la perfección —Wagner es alguien que ha sufrido profundamente, tal es su rango de privilegio sobre los demás músicos. Yo admiro a Wagner en todo aquello en lo que él se pone en música a sí mismo».

89

Ahora y en otro tiempo.—¡Qué puede importarnos todo nuestro arte de las obras de arte si carecemos de ese arte superior, el arte de las fiestas! En otro tiempo todas las obras de arte se exponían en las grandes calles festivas de la humanidad, como signos conmemorativos y monumentos de los momentos más elevados y dichosos.[90] Ahora, con las obras de arte se busca apartar de la gran calle del sufrimiento de la humanidad, durante un pequeño momento agradable, a los pobres agotados y enfermos: se les ofrece un momento de embriaguez y de enajenación.

90

Luces y sombras.—Los libros y los apuntes son algo muy distinto según los diversos pensadores. Uno ha reunido en el libro las luces que supo robar y llevarse a casa rápidamente de los rayos de un conocimiento que le ilumina. Otro aporta sólo las sombras, las imágenes en gris y negro de lo que el día antes reconstruyó en su alma.

91

Precaución.—Como es sabido, Alfieri[91] no paraba de mentir cuando contaba la historia de su vida a sus sorprendidos contemporáneos. Y mentía por ese despotismo contra sí mismo, que demostró, por ejemplo, en el modo como se creó su propio lenguaje y se tiranizó

[90] La contraposición entre la estética creativa dentro de la vida cotidiana y las obras de arte es un tema recurrente en Nietzsche. *Vid.* OS (HH), 174.

[91] El conde Vittorio Alfieri (1749-1803) fue un dramaturgo italiano famoso por sus *Memorias*. Probablemente el interés de Nietzsche por este dramaturgo se debiera a los comentarios realizados por Stendhal en *Roma, Nápoles y Florencia* ([trad. Jorge Bergua], Valencia, Pre-Textos, 1999, págs. 338-339): «A Alfieri le faltó un público [...] El sino de Alfieri fue bramar contra los prejuicios y acabar por someterse a ellos [...] es posiblemente el hombre más apasionado que haya habido entre los grandes poetas. Pero, lo primero, nunca tuvo más que una pasión [...]». Sin embargo, el aforismo se comprende mejor al hilo de esta reflexión de Stendhal: «Hay hombres víctimas e instrumentos de un orgullo infernal, de un orgullo de Alfieri. Estas personas que acaso son crueles porque, como Nerón, están siempre temblando y juzgan a los hombres por su propia alma; estas gentes,

hasta convertirse en poeta. Había encontrado finalmente una forma rigurosa de sublimidad, en la que su vida se *ajustaba* a su memoria: ello le había causado numerosos tormentos. Yo tampoco daría ningún crédito a una autobiografía de Platón. Como tampoco a la de Rousseau o a la *Vita nuova* de Dante.

92

Prosa y poesía.—Obsérvese que los grandes maestros de la prosa también han sido casi siempre —sea en público, sea en secreto— poetas para una «pequeña camarilla». A decir verdad, sólo se escribe buena prosa *con la vista puesta en la poesía*. Pues aquélla no es sino una ininterrumpida batalla de buenas maneras con ésta. Todos sus atractivos residen en apartarse y contradecir continuamente a la poesía; toda abstracción quiere ser leída como una travesura contra ésta, a modo de voz burlona. Toda sequedad y frescura deben conducir a la amable diosa a una desesperación amable. A menudo se producen aproximaciones, reconciliaciones momentáneas, y luego un repentino salto atrás y una carcajada. A menudo se levanta el telón y se deja pasar una luz muy viva mientras la diosa disfruta sus crepúsculos y los colores apagados. A menudo se le quita la palabra de la boca y se canta en una melodía que la conduce a cubrir con sus finas manos las finas y pequeñas orejas. —Así tienen lugar mil placeres de la guerra, incluyendo las derrotas, sin que de ello sepan nada en absoluto los hombres no poéticos, los que se llaman hombres de prosa —éstos no escriben ni hablan tampoco más que en mala prosa. ¡*La guerra es el padre de todas las cosas buenas*,[92] la guerra es también el padre de la buena prosa! Existieron en este siglo cuatro hombres muy raros y genuinamente poéticos, que han alcanzado la maestría en la prosa; mas para ellos, por falta de poesía, como ya se dijo, no se hizo este siglo. Exceptuando a Goethe, quien justamente reclama como suyo el siglo que le trajo al mundo,

repito, no pueden sentir el placer físico sino en la medida que va acompañado del mejor goce de orgullo posible, es decir, en la medida en que ejecutan crueldades sobre la compañera de sus placeres» (*Del amor* [trad. C. Bergés], Madrid, Alianza, 1998, pág. 99).

[92] Clara alusión al fragmento 53 de Heráclito: «Guerra es padre de todos, rey de todos: a unos se ha acreditado como dioses, a otros como hombres, a unos como esclavos, a otros como libres» (22B 53). *Vid. Los filósofos presocráticos* [trad. de Conrado Eggers], Madrid, Gredos, 1994.

yo estimo como dignos de ser llamados maestros de la prosa a Giacomo Leopardi,[93] a Prosper Mérimée,[94] Ralph Waldo Emerson[95] y Walter Savage Landor,[96] el autor de las *Imaginary Conversations*.

93

Pero, entonces, ¿por qué escribes?—A: No soy de los que *piensan* con la pluma mojada en la mano. Y mucho menos de los que se entregan por completo a sus pasiones ante el tintero abierto, sentados en su silla y absortos frente al papel. Yo me irrito y me avergüenzo de todo lo que escribo. Escribir es para mí una necesidad —incluso hablando en metáfora me resulta desagradable. B: ¿Entonces por qué escribes? A: Bueno, amigo mío, para serte franco, no he descubierto hasta ahora ningún otro medio de *librarme* de mis pensamientos. B: Y, ¿por qué quieres librarte de ellos? A: ¿Por qué quiero? ¿Acaso quiero? Simplemente, debo hacerlo. B: ¡Basta! ¡Basta!

94

Crecer después de muerto.—Esas breves y atrevidas palabras sobre cuestiones morales que Fontenelle incluyó en sus inmortales diálogos de los muertos, eran consideradas en su tiempo como paradojas y juegos de una gracia no apreciada; hasta el punto de que los jueces

[93] El aprecio de Nietzsche por Leopardi se trasluce en numerosos momentos de su obra. *Vid.*, por ejemplo, AU, 575.

[94] Sin duda, el escritor francés Mérimée (1803-1870) es uno de los descubrimientos de Nietzsche en esta época. Como es conocido, la ópera *Carmen* fue ensalzada por Nietzsche como contrapunto del *pathos* wagneriano. *Vid.* la carta a Peter Gast fechada el 5 de diciembre de 1881: «El que Bizet haya muerto me resultó como una profunda puñalada. Oí *Carmen* por segunda vez —y de nuevo me recordó una novela de primera fila, como por ejemplo de Mérimée. ¡Un alma tan apasionada y tan gentil! Para mí esta obra merece un viaje a España —una nación muy meridional. No se ría, viejo amigo, no me equivoco ni tan fácil ni tan completamente con mi gusto». Tres días más tarde, en una nueva carta a Gast, insiste Nietzsche: «Muy tarde me ofrece mi memoria que hay realmente una novela *Carmen* de Mérimée, y que el esquema y la idea, así como el desenlace trágico de este artista, siguen presentes en la ópera... Estoy por pensar que *Carmen* es la mejor ópera que hay; y que mientras nosotros vivamos formará parte de todos los repertorios europeos».

[95] *Vid.* nota 1 del Prefacio a la segunda edición.

[96] Walter Savage Landor (1775-1864), escritor norteamericano.

supremos del gusto y del espíritu no vieron en ello nada más —tal vez también el propio Fontenelle lo viera así. Mas ahora ocurre algo increíble: ¡estos pensamientos se convierten en verdades! ¡Hasta la ciencia los demuestra! El juego se convierte en algo serio. Y nosotros los leemos con una sensibilidad diferente a la lectura de Voltaire y Helvetius, elevando así inmediatamente a su autor a una categoría *muy superior* de la jerarquía espiritual. ¿Con razón o sin ella?

95

Chamfort.—[97] Que un conocedor de los hombres y de la multitud de la talla de Chamfort se uniese precisamente a la multitud, y no se apartara de ella en virtud de una actitud filosófica de renuncia y resistencia, es algo que me resulta imposible de explicar salvo por este motivo. Él poseía un instinto más poderoso que el de su sabiduría, un instinto que nunca se satisfizo: el odio contra toda nobleza de sangre. Puede que fuera el viejo odio sólo comprensible hacia su madre, que había sido santificado por él a causa de su amor por ella. Un instinto de venganza que se retrotrae a sus años de muchacho, expectante ante la hora de vengar a su madre. Mas, de repente, la vida, su genio, y acaso con mucha mayor fuerza, la sangre paterna que corría por sus venas, le seducían precisamente para engrosar las filas de esta nobleza, equiparándose a ella —durante muchos, muchos años. No obstante, finalmente, fue incapaz de soportar su propia visión durante más tiempo, la visión del «hombre viejo» bajo el Antiguo Régimen. Le invadió una violenta pasión de expiación, y *bajo ésta* se vistió las ropas de la plebe, como si fuera *su* cilicio particular. Tenía mala conciencia a causa de su omisión de la venganza. —Si Chamfort hubiera alcanzado entonces un grado mayor de filosofía, la Revolución no habría ob-

[97] Sébastien Roch Nicolas Chamfort (1741-1794). Célebre escritor enmarcado en el contexto de la Revolución Francesa. Pese a ser uno de los primeros en tomar la Bastilla, posteriormente fue crítico con la Revolución, por lo que fue arrestado. Muy celebrado por Rée, Chamfort es, posiblemente, uno de los modelos de la escritura aforística nietzscheana. La fuente de estas reflexiones puede ser la obra de J. P. Stahl, *Histoire de Chamfort, sa vie et ses ouvres, Pensées, Maximes, Anecdotes, Dialogues* (nouvelle édition), París (Biblioteca de Nietzsche). *Vid.* en este sentido los apuntes póstumos: KSA, IX, 15 [22]; 15 [71] y 15 [37]: «La razón en la Revolución Francesa —ésta es la razón de Chamfort y de Mirabeau— y la sinrazón: la irracionalidad de Rousseau».

tenido su gracia trágica ni su aguijón más afilado. Habría sido considerada como un acontecimiento mucho más estúpido y no habría seducido tanto a los espíritus. Pero el odio y la venganza de Chamfort educaron a una generación entera: los hombres más ilustres pasaron por esta escuela. Considérese cómo Mirabeau[98] veía en Chamfort a su propio yo más antiguo y elevado, del que podía esperar y soportar impulsos, avisos y veredictos. Hablamos de Mirabeau, quien como hombre formaba parte de un rango de grandeza muy distinto incluso del que alcanzan los primeros hombres de Estado de ayer y de hoy. Resulta curioso cómo, a pesar de ese amigo y abogado —se conocen, en efecto, las cartas de Mirabeau a Chamfort—, éste, el más ingenioso de todos los moralistas, ha seguido siendo alguien extraño para los franceses, no de un modo muy diferente, por ejemplo, al de Stendhal, tal vez el personaje que ha tenido los ojos y los oídos más inspirados entre todos los franceses de *este* siglo.[99] ¿Tal vez porque este último fundamentalmente era demasiado alemán e inglés para ser soportado en París? —Chamfort, por su parte, un hombre rico en abismos y trasfondos anímicos, sombrío, sufridor, ardiente, un pensador que encontró la risa como medicina necesaria contra la vida y que casi daba por perdido el día en que no había reído, aparece antes como italiano y pariente de Dante y Leopardi que como francés. Se conocen las últimas palabras de Chamfort: «*Ah! mon ami* —dijo a Sieyès—,[100] *je m'en vais enfin de ce monde, où il faut que le coeur se brise ou se bronze*» [Ay, mi amigo, al menos estoy dispuesto a dejar este mundo donde el corazón debe romperse o endurecerse como el bronce]. Éstas no son, efectivamente, las palabras propias de un francés moribundo.

[98] Honoré Gabriel Riqueti, conde de Mirabeau (1741-1791), fue un influyente hombre de Estado francés durante la época de la Revolución. *Vid.* KSA, IX, 15 [22]: «Chamfort —un hombre de *gran* carácter y de *profundo* espíritu, pero que no fue reconocido ni por su carácter ni por su espíritu. Las virtudes tienen que hacer siempre *pareja* —de lo contrario, los hombres no creen en ellas». Mirabeau le llamó su mejor amigo: «Chamfort, tanto en intelecto como en corazón, forma parte de mi misma estirpe».

[99] Como se ve a lo largo de la redacción de AU, la figura de *Stendhal* (seudónimo de Henry Beyle, 1783-1842) siempre gozó de la máxima admiración de Nietzsche a causa de su admirable penetración psicológica. *Vid.* EH, «Por qué soy tan inteligente», 3: «[...] *Stendhal*, uno de los más bellos azares de mi vida —todo lo que en él hace época lo ha traído hasta mí el azar, nunca una recomendación— es una figura totalmente incomparable en lo que respecta a su anticipador ojo psicológico, a su manera de aferrarse a los hechos, que recuerda la cercanía del gran realista [...] y, finalmente, y no es lo de menos, en cuanto ateo *honesto* [...]».

[100] Abbé Emmanuel Joseph Sieyès (1748-1836), político francés.

96

Dos oradores.—De estos dos oradores, uno alcanza toda la razón de su causa sólo cuando se abandona a la pasión. Sólo ésta es capaz de bombearle suficiente sangre y calor hacia el cerebro para obligar a que su gran intelecto se revele. El otro intenta lo mismo aquí y allá lo mismo: presentar su causa de manera sonora, enérgica y vehemente con ayuda de la pasión... —pero habitualmente con escaso éxito. Entonces comienza a hablar oscura y confusamente, exagera, omite cosas y despierta desconfianza contra la razón de su causa. También él siente esta desconfianza, y por eso se explican esos saltos repentinos a los tonos más fríos y repugnantes, que suscitan la duda en el oyente de si todo este apasionamiento ha sido auténtico. En éste la pasión desborda siempre al espíritu, tal vez porque es más fuerte aquí que en el otro orador. Pero él alcanza el cenit de su fuerza cuando resiste el flujo tempestuoso que inunda su sensibilidad y en cierto modo se ríe de él. Sólo entonces es cuando su espíritu sale por completo de su escondite: un espíritu lógico, sarcástico, juguetón y, sin embargo, terrible.

97

Sobre la charlatanería de los escritores.—Existe una charlatanería propia de la cólera, frecuente en Lutero,[101] o también en Schopenhauer. Una charlatanería que procede de un extraordinario surtido de fórmulas conceptuales, como es el caso de Kant. Existe otra charlatanería propia del deseo de proponer siempre nuevos giros sobre el mismo asunto: la que se encuentra en Montaigne. Y una charlatanería característica de naturalezas taimadas: quien lea los escritos actuales, recordará dos escritores de esta clase. Existe otra especie de charlatanería que disfruta con las palabras y formas lingüísticas bien construidas: algo que no es raro en la prosa de Goethe. Y otra, finalmente, caracterizada por la complacencia interior en el ruido y en las percepciones confusas como, por ejemplo, el caso de Carlyle.[102]

[101] *Vid.* CJ, 358.

[102] La figura del historiador escocés y romántico Carlyle (1795-1881), furibundo crítico de la sociedad capitalista inglesa, y ensalzador de la figura del héroe, es

98

En honor de Shakespeare.— Lo más hermoso que yo sabría decir en honor *del hombre* Shakespeare, es esto: ¡creyó en Bruto y no lanzó ni un ápice de desconfianza sobre este tipo de virtud! A él le dedicó su mejor tragedia —todavía hoy se la sigue llamando con un nombre falso—, y no sólo a él, sino también al concepto de moral superior más terrible. ¡Independencia del alma! —¡Esto es lo que aquí importa! Ningún sacrificio puede ser aquí demasiado grande. Se tiene que ser capaz de sacrificar hasta al amigo más querido, aunque sea el hombre más excelente, la gloria del mundo, un genio sin igual —especialmente si se ama la libertad, la libertad de las grandes almas grandes, y por su causa corre peligro *esa* libertad. —¿Tuvo que sentir Shakespeare algo muy distinto? La altura en la que sitúa a César es el más sutil honor que podía tributar a Bruto: ¡sólo así logra ensalzar hasta el prodigio el problema íntimo de Bruto, del mismo modo que la fuerza espiritual capaz de romper *este nudo*! ¿Y fue realmente la libertad política la que impulsó a este poeta a simpatizar con Bruto? ¿Lo que buscó la complicidad culpable con él? ¿O fue la libertad política mero símbolo de algo inexpresable? ¿Acaso nos encontramos aquí ante algún oscuro suceso y aventura del alma propia del poeta, que permanecen desconocidos, de los cuales sólo podía expresar mediante signos? ¡Qué es toda la melancolía de Hamlet comparada con la melancolía de Bruto! —Tal vez el propio Shakespeare conociera ésta del mismo modo que conocía ya aquélla: ¡por propia experiencia! ¡Tal vez, como Bruto, también tuviera su hora más sombría y su ángel malvado! Ahora bien, sean las que fueren estas especiales similitudes y referencias secretas, Shakespeare se humilló ante la figura y la virtud plenas de Bruto, sintiéndose indigno y lejano de ellas. Él dejó escrito este testimonio en sus tragedias. Dos veces hizo aparecer en ellas a un poeta, dos veces mostró hacia él un desprecio tan impaciente y extremo que suena como un alarido, como el alarido del autodesprecio. Bruto, el propio Bruto pierde la paciencia cuando entra

objeto de la atención de Nietzsche en varios momentos. *Vid.* en concreto, valoración que recibe en CI; «Incursiones de un intempestivo», 12 y en MBM, 252. *Vid.* AC: «Más bien al contrario: la necesidad de fe, de tener algo incondicionado en el "sí" y en el "no", el carlysmo, si se me permite esta expresión, es necesidad propia de los *débiles*».

el poeta —engreído, patético, impertinente como suelen ser los poetas— aparentemente henchido de posibilidades de grandeza, incluso de grandeza moral, aunque, sin embargo, rara vez accede hasta la entereza más común en la filosofía de la acción y de la vida. «¡Si él conoce su hora, *yo conozco sus caprichos*! ¡Alejad de mí el bufón y sus cascabeles!»[103] —exclama Bruto. Esto debe traducirse al lenguaje del alma del poeta que lo compuso.

99

Los seguidores de Schopenhauer.—¿Qué es lo que ocurre tras el contacto entre pueblos cultos y bárbaros? Por regla general, la cultura inferior toma de la superior, sobre todo, sus vicios, debilidades y excesos; sólo entonces, sobre este presupuesto, empieza a sentirse atraída para, finalmente, por medio de los vicios y las debilidades que se ha apropiado, permitir en alguna medida ser arrollada por la fuerza considerada más valiosa de la cultura superior. —Esto también puede observarse muy cerca de nosotros, sin tener que viajar a pueblos bárbaros, aunque, a decir verdad, de un modo más refinado y espiritual, sin que sea tan palpable. ¿Qué es lo primero que suelen tomar de su maestro los seguidores de Schopenhauer en Alemania? —es decir, aquellos que, en comparación con su cultura superior, tienen que imaginarse suficientemente bárbaros como para quedar antes bárbaramente fascinados y seducidos por su figura. Veamos. ¿Es acaso su duro sentido de los hechos, su buena voluntad de claridad y de razón —lo que a menudo le hace aparecer tan inglés y tan poco alemán? ¿O es la fortaleza de su conciencia intelectual que, durante toda su vida, *soportó* la contradicción entre ser y querer, y que también lo obligó a contradecirse continuamente en sus escritos y casi en cada punto? ¿O tal vez su honradez en cosas relacionadas con la Iglesia y el Dios cristiano? (Pues en esto él fue honrado como ningún otro filósofo alemán hasta entonces, toda vez que vivió y murió «como un voltaireano».) ¿O, en suma, su inmortal doctrina acerca de la intelectualidad de la intuición, del carácter a priori de la ley de causalidad,

[103] El momento de *Julio César* al que se refiere Nietzsche es la escena tercera del acto IV: «*I'll know his humour, when he knows his time. What should the wars do with these jigging-fools? Companion, hence!*» (Editado por T. S. Dorsch, Londres, Methuen Books.)

de la naturaleza instrumental del intelecto y de la esclavitud de la voluntad? No, ciertamente nada de esto hechiza ni se siente como fascinante... Ahora bien, las perplejidades y los misticismos de Schopenhauer en aquellos pasajes en los que este pensador de los hechos se dejó seducir y corromper por vagos instintos a fin de lograr ser el descifrador de enigmas del mundo;[104] la indemostrable doctrina acerca de una *voluntad única* («todas las causas son sólo causas ocasionales del fenómeno de la voluntad en este momento, en este lugar»; la «voluntad de vivir» está presente en cada ser, incluso en el más pequeño, plena e indivisa, reunida tan completamente como en todos los seres que existieron, que existen y existirán»); la *negación del individuo* («todos los leones son, fundamentalmente, sólo *un* león», la «multiplicidad de individuos es una apariencia»; así como la *evolución* no es más que una apariencia: él llama al pensamiento de Lamarck «un error genial y absurdo»); el entusiasmo por el *genio* («en la intuición estética, el individuo deja de ser individuo y se convierte en un puro sujeto del conocimiento, carente de voluntad, dolor y tiempo»; «el sujeto, en la medida que se fusiona por completo con el objeto intuido, se convierte en este objeto mismo»); en fin, el sinsentido acerca de la *compasión* y la ruptura posibilitada por el *principii individuationis* [principio de individuación] como fuente de toda moralidad, incluyendo afirmaciones como las siguientes: «morir es propiamente la finalidad de la existencia», «en rigor no cabe negar a priori la posibilidad de que pueda producirse una acción mágica procedente de alguien que esté ya muerto»: esto, en definitiva, y otras *divagaciones* y vicios parecidos del filósofo es siempre lo primero que se ha tomado en serio y convertido en objeto de fe: —es decir, los vicios y las divagaciones son siempre más fáciles de imitar y no requieren un largo ejercicio previo. Mas hablemos ahora del schopenhaueriano vivo más famoso: Richard Wagner. A él le sucedió lo mismo que sucedió antes a otros muchos artistas: se equivocó en lo referente al sentido de los personajes que creó, desconociendo la filosofía implícita en su arte más propio. Hasta que llegó al ecuador de su vida, Richard Wagner se dejó engañar por Hegel; más tarde, de nuevo hizo lo mismo, cuando, al leer la doctrina de Schopenhauer, partió de sus propios esquemas y se aplicó a sí mismo fórmulas como «voluntad», «genio» y «compasión». Pese a todo, seguirá siendo verdad que nada

[104] *Vid.* AU, 547.

es directamente más contrario al espíritu de Schopenhauer que el elemento genuinamente wagneriano de los héroes wagnerianos: y por esto no entiendo sino la inocencia del egoísmo superior, la fe en la gran pasión como el bien en sí, en una palabra, el elemento sigfridiano en el rostro de sus héroes. «Todo esto huele más a Spinoza que a mí» —diría tal vez Schopenhauer. Por muy buenas razones que tuviera Wagner para ir en busca de otros filósofos diferentes de Schopenhauer, el encantamiento al que fue sometido bajo este filósofo no sólo le volvió ciego ante otros filósofos, sino ante la misma ciencia; él quiere presentar todo su arte cada vez más como una parte añadida y complementaria de la filosofía schopenhaueriana, renunciando así expresamente cada vez más al superior orgullo de ser parte añadida y complementaria del conocimiento y de la ciencia humanos. Y además no sólo le atrae toda esa pompa misteriosa de esa filosofía que habría atraído también a un Cagliostro,[105] ¡también fueron seductores los gestos y emociones individuales del filósofo! Schopenhaueriana es, por ejemplo, la indignación de Wagner ante la corrupción del idioma alemán; y si se tiene a bien calificar esta imitación, tampoco cabría silenciar que el propio estilo de Wagner no padecía menos de todos esos tumores y úlceras, cuya visión enfurecía tanto a Schopenhauer, ni que, haciendo referencia ahora a los wagnerianos que escriben en alemán, el wagnerianismo comienza a mostrarse tan peligroso como sólo lo ha sido cierto tipo de hegelianismo. Schopenhaueriano es el odio de Wagner a los judíos, a quienes tampoco ha sabido hacer justicia ni siquiera en su acción más grandiosa: ¡los judíos son, ciertamente, los inventores del cristianismo! Schopenhaueriano es el intento de Wagner de interpretar el cristianismo como una semilla dispersada por el budismo, y de preparar para Europa una época budista bajo una aproximación circunstancial a fórmulas y sentimientos católicos. Schopenhaueriana es la prédica de Wagner a favor de un trato misericordioso con los animales. Un antecesor de Schopenhauer en este tema fue Voltaire, quien, como su sucesor, supo disfrazar su odio hacia ciertas cosas y personas, sirviéndose de esta misericordia hacia los animales. Por lo menos, el odio de Wagner a la ciencia no está inspirado efectivamente por un espíritu indulgente y

[105] Aventurero, mago y alquimista italiano del siglo XVIII. La comparación de Wagner con Cagliostro es frecuente en Nietzsche. *Vid.* EH, «El caso Wagner 1» y, sobre todo, CW, 5, donde Nietzsche define a Wagner como un «Cagliostro de la modernidad».

bondadoso, ni tampoco, como es obvio, por ninguna forma de *espíritu*. En definitiva, es poco lo que cuenta la filosofía de un artista, en caso de que no se trate sino de una filosofía suplementaria y que no cause daño alguno a su propio arte. Nunca se es lo bastante prevenido con los artistas para evitar guardarles rencor a causa de alguna mascarada ocasional, aunque tal vez desgraciada e impertinente. Pero tampoco olvidemos que los queridos artistas, todos y en particular, son un poco actores, pues tienen que serlo, habida cuenta de que sin ese aspecto teatral es muy difícil que se mantengan a la larga. Sigamos fieles a Wagner en aquello que en él fue *verdadero* y originario —sigamos fieles, nosotros sus discípulos, por decirlo más claramente, a aquello que en nosotros mismos es verdadero y originario. ¡Dejémosle sus caprichos intelectuales y sus convulsiones! ¡Consideremos más bien, con equidad, qué extraños alimentos y necesidades *tiene derecho* a tener un arte como el suyo para poder vivir y crecer! Es indiferente que, como pensador, no tenga a menudo razón: ni la justicia ni la paciencia son asunto *suyo*. Basta con que su vida tenga razón ante sí misma y conserve la razón —esta vida que a cada uno de nosotros nos llama: «Sed un hombre y no me sigáis a mí —¡sino a ti! ¡Sino a ti!».[106] ¡También *nuestra* vida debe conservar su razón de ser delante de nosotros mismos! ¡También nosotros debemos crecer y florecer libres, sin temor, desde un egoísmo inocente! Ante la visión de un hombre así, tanto hoy como ayer, siguen sonando aún en mis oídos el eco de estas palabras: «la pasión es mejor que cualquier estoicismo e hipocresía; ser honrado, incluso en la maldad, es mejor perderse a sí mismo que en las costumbres de la tradición; el hombre libre puede ser bueno o malvado, pero el hombre esclavo es una vergüenza de la naturaleza y no participa de ningún consuelo celestial o terreno; en definitiva, *cualquiera que quiera llegar a ser libre tiene que llegar a serlo por sí mismo*, pues a nadie le cae la libertad del cielo como un regalo milagroso» (*Richard Wagner en Bayreuth*, pág. 94).[107]

[106] *Vid.* HIS (nuestra nota al respecto). Goethe había añadido estas palabras de Plutarco al epígrafe de las últimas ediciones de su novela *Las penas del joven Werther*. Con ello, Goethe pretendía evitar que el suicidio del protagonista inspirase a sus lectores la misma idea.

[107] Palabras utilizadas por el propio Nietzsche en su cuarta intempestiva: *Nietzsche en Bayreuth*.

100

Aprender a rendir homenaje.—Del mismo modo que los hombres aprenden a despreciar, también tendrían que aprender a rendir homenaje. Todo el que camina por caminos nuevos y ha conducido a muchos por ellos, descubre con asombro lo ineptos y pobres que son la mayoría a la hora de expresar su agradecimiento, incluso lo poco que *son capaces* siquiera de expresarlo. Parece como si cuando quisieran hablar de ello, algo se les introdujera en la garganta, y sólo pudieran carraspear, enmudeciendo tras esa carraspera. El modo en el que un pensador obtiene alguna noción del efecto producido por sus ideas y de su poder transformador y revolucionario, casi roza la comedia; a veces parece como si aquellos que han estado bajo esa influencia se sintieran fundamentalmente ofendidos por ello, y no supieran expresar lo que ellos temen como su amenazada independencia más que utilizando todo tipo de expresiones groseras. Se precisan muchas generaciones sólo para inventar una amable convención capaz de mostrar agradecimiento; tendrá que pasar mucho tiempo para que en el agradecimiento se introduzca alguna forma de espíritu y genialidad. Entonces también existirá habitualmente alguien muy beneficiado por los agradecimientos, y no sólo por lo que él mismo haya hecho de bueno, sino, más bien, por aquello que sus predecesores paulatinamente acumularon como el tesoro de lo sublime y de lo excelente.

101

Voltaire.—Dondequiera que existiera una corte, existía una ley del buen hablar y, al mismo tiempo, la ley del estilo para todos los que escribían. Sin embargo, el lenguaje de la corte es el lenguaje del cortesano *que carece de especialidad*, y el que en las conversaciones acerca de asuntos científicos se prohíbe a sí mismo toda cómoda terminología técnica a causa del sabor de la especialidad; ésta es la razón de que la terminología técnica y todo cuanto delata al especialista fuera considerada una *deshonra estilística* en los países con una cultura cortesana. Ahora que cualquier corte se ha convertido en una caricatura del pasado y del presente, sorprende encontrar en este punto incluso a una figura como Voltaire indeciblemente áspero y desagradable (por ejemplo, en su juicio acerca de estilistas como Fontenelle y Montesquieu).

¡Porque mientras todos nosotros nos hemos emancipado precisamente del gusto cortesano, Voltaire *lo perfeccionaba*!

102

Una palabra para los filólogos.—La filología existe para afianzar continuamente esta creencia: hay libros tan valiosos y reales que requieren el empleo necesario de generaciones enteras de eruditos, siempre y cuando mediante su esfuerzo conserven estos libros en un estado limpio e inteligible. Ella presupone la existencia de esos escasos hombres (aunque no se los vea de inmediato), que verdaderamente saben utilizar libros tan valiosos: —los mismos, de hecho, que escriben esos mismos libros o que podrían escribirlos. ¿Qué quiero decir con esto? Que la filología presupone una noble creencia: que a favor de unos pocos, que siempre «han de llegar» y no están allí, necesita hacerse previamente una gran cantidad de trabajo desagradable e incluso sucio: es todo un trabajo *in usum Delphinorum* [para uso de los delfines].[108]

103

Sobre la música alemana.—En la actualidad, la música alemana es mucho más europea que cualquier otra, porque sólo ella ha dado curso a las transformaciones sufridas en Europa gracias a la Revolución: sólo los músicos alemanes son expertos en expresar la excitación de las masas populares, en ese ruido inmenso y artificial, que ni siquiera necesita sonar demasiado alto —la ópera italiana, por ejemplo, sólo sabe de coros de sirvientes o de soldados, pero no del «pueblo». Añádase a esto que en toda música alemana cabe vislumbrar una profunda envidia burguesa hacia la *noblesse* [nobleza], especialmente hacia el *esprit* [espíritu] y la *élégance* [elegancia], toda vez que son signos de una sociedad cortesana, caballeresca, antigua y segura de sí misma. Ésta no es una música similar a la de los cantores de Goethe ante el portón, una música que también complace «en el salón» y hasta al propio rey; aquí no se dice: «los caballeros miraron con va-

[108] *In usum Delphini*: originalmente, una edición de los clásicos griegos y latinos, «para uso del Delfín», es decir, del príncipe de la Corona de Francia.

lentía, y las mujeres bellas al regazo».[109] En la música alemana, la gracia no aparece sin un amago de remordimientos de conciencia; sólo gracias al gracejo, hermano rural de la gracia, comienza a sentirse el alemán plenamente moral —y partiendo de aquí es capaz de llegar cada vez más a esa entusiasta, culta y a menudo arisca «sublimidad» suya, la sublimidad de Beethoven. Si se quiere reflexionar acerca del hombre adecuado a *esta* música, piénsese precisamente en Beethoven, tal como aparece, por ejemplo junto a Goethe, durante su encuentro en Teplitz:[110] como la seudobarbarie junto a la cultura, como el pueblo junto a la nobleza, como el hombre de buen carácter junto al hombre bueno y algo más que «bueno», como el soñador junto al artista, como el necesitado de consuelo junto al consolado, como el que exagera y es sospechoso junto al justo, como el visionario y el que se tortura a sí mismo, como el que está locamente extasiado, como el bienaventurado infeliz, como el ingenuo sin igual, como el vanidoso y tosco —y en resumen, como el «hombre sin domesticar»: así lo sentía y así lo definió el propio Goethe. Goethe: ¡ese alemán excepcional, para el que no se ha inventado todavía una música que estuviera a su altura! Por último, considérese aún si ese desprecio que se extiende progresivamente entre los alemanes hacia la melodía y la atrofia del sentido melódico no ha de interpretarse como una zafiedad democrática y como un efecto derivado de la Revolución. La melodía se caracteriza por un placer tan abierto por la legalidad y por una aversión tal por todo lo que deviene, carece de formas y es

[109] Estas líneas provienen de la balada de Goethe *Der Sänger* [El bardo]: «Cerró el bardo los ojos y alzó su voz entera; / miraban arrogantes los bravos caballeros; / baja tenían la vista las damas, con modestia. / Del juglar la canción agradole al monarca, / y una cadena del oro cual justa recompensa mandó le fuera dada» (*Sämtliche Werke*, vol. I, Gedichte 1756-1799, *op. cit.*).

[110] Nietzsche se refiere al encuentro tenido lugar en Teplitz, en el verano de 1812, entre ambos genios. Según se cuenta, pese a su amistad, Goethe mostraba cierta frialdad ante Beethoven. No existía contraste mayor que entre estas dos figuras. De ahí el interés de Nietzsche, dispuesto a aprovechar esta relación como ejemplo de su antagonismo con Wagner. Goethe disfrutaba de la música de Mozart, acompasada, bailable, pero detestaba todo rasgo sublime o patético en la composición. La música de Beethoven, sordo ya y en la cumbre de su fama, no era precisamente apreciada por el poeta, quien la prefería menos crispada y heroica, más calmada, en definitiva. Es significativa en este sentido la famosa anécdota que cuenta Bettina Brentano. Según ésta, paseando Goethe y Beethoven por el parque, vieron venir hacia ellos a la familia imperial austríaca. Mientras Goethe se apartó de su acompañante y esperó a los príncipes para rendirles honores, Beethoven se abrochó el abrigo y siguió andando arrogantemente.

arbitrario, que suena como un eco del *antiguo* orden de cosas en Europa y como una seducción a volver hacia él.

104

Sobre el sonido de la lengua alemana.—Se sabe de dónde procede la lengua alemana, la que desde hace un par de siglos constituye en términos generales el alemán escrito. A causa de su respeto ante todo lo que proviene de la *corte*, los alemanes se preocuparon de tomar como modelo a las cancillerías en todo lo que tenían que *escribir*, esto es, sus cartas, documentos, testamentos, etc. Escribir al modo de las cancillerías equivalía a escribir conforme a un modelo cortesano y gubernamental —algo distinguido si se comparaba con el alemán usado en la ciudad en la que precisamente se vivía. Poco a poco esto se llevó a sus últimas consecuencias, y también se comenzó a hablar como se escribía —así uno era aún más distinguido según la forma de las palabras, la elección de las palabras y de los giros, y, por último, también en el sonido: cuando se hablaba, uno afectaba el tono de la corte, convirtiéndose la afectación, finalmente, en algo natural. Tal vez en ninguna parte haya sucedido algo parecido: el predominio del estilo escrito sobre el hablado, y la propensión de todo un pueblo a las florituras y a la afectación se convirtieron en el fundamento de un lenguaje común que ya no era más dialectal. Creo que el sonido de la lengua alemana en la Edad Media, y especialmente después de la Edad Media, era profundamente rural y ordinario: en los últimos siglos se ennobleció algo, principalmente a causa de verse obligado a imitar muchos sonidos franceses, italianos y españoles, por parte precisamente de una nobleza alemana (y austríaca), que de ninguna manera se podía dar por satisfecha con su lengua materna. Sin embargo, a pesar de este ejercicio, el alemán tuvo que haberle sonado insoportablemente ordinario a figuras como Montaigne o al mismo Racine: es más, incluso todavía hoy en boca de los viajeros que se encuentran en medio de los pueblos italianos sigue sonando demasiado rudo, primitivo, ronco, como si proviniera de cuartos llenos de humo y de regiones mal educadas. Ahora bien, actualmente observo cómo de nuevo se extiende entre los anteriores admiradores de las cancillerías una tendencia semejante al sonido distinguido, y cómo los alemanes comienzan a someterse a un «hechizo sonoro» totalmente extraño, que a largo plazo puede convertirse en un peligro para la lengua alemana

—en vano se buscará un sonido más aborrecible en toda Europa. Algo sarcástico, frío, indiferente, descuidado en la voz: eso es lo que hoy suena como «distinguido» entre los alemanes —yo escucho en las voces de los jóvenes empleados, maestros, mujeres, comerciantes, una buena voluntad hacia esta distinción: hasta las muchachas imitan ya este alemán de oficiales. Pues el oficial, y particularmente el prusiano, es el inventor de estos sonidos: este mismo oficial que como militar y hombre especialista posee ese admirable tacto de la modestia, del que todos los alemanes tendrían mucho que aprender (¡incluidos los profesores y músicos alemanes!). Ese mismo oficial que tan pronto habla y se mueve, es la figura más inmodesta y carente de gusto de la vieja Europa —¡inconsciente de sí mismo, sin duda! Y también inconsciente para los buenos alemanes, que ven en él con admiración al hombre de la más alta y distinguida sociedad, y que gustosamente se dejan «entonar por él». ¡Esto es lo que precisamente hace! —Son, en primer lugar, los sargentos mayores y suboficiales los que imitan y vuelven más grosero su tono. Préstese atención a las voces de mando que formalmente rodean las ciudades alemanas con sus rugidos en el momento en el que se ejercitan delante de todas sus puertas: ¡cuánta arrogancia, qué enfurecido sentimiento de autoridad, cuánta sarcástica frialdad resuena en todos estos rugidos! ¿Podrían ser realmente los alemanes un pueblo musical? Lo cierto es que los alemanes se militarizan ahora con el sonido de su lenguaje: probablemente, ejercitados a hablar militarmente, terminen por escribir al final también militarmente. Pues acostumbrarse a ciertos sonidos también se extiende al carácter —¡de pronto uno dispone de las palabras y de los giros, y en definitiva también de los pensamientos que se adaptan justamente a esta sonoridad! Puede que ya se escriba hoy al modo oficial; puede que yo lea muy poco de lo que hoy se escribe en Alemania. Pero sí que sé algo con toda seguridad: las declaraciones públicas alemanas que en la actualidad también se oyen en el extranjero, no están inspiradas en la música alemana, sino precisamente en aquella nueva sonoridad tan arrogante que carece de gusto. Casi puede decirse que en cualquiera de los discursos del primer hombre de Estado alemán, incluso cuando se deja oír a través de su portavoz imperial,[111] hay un acento que hiere el oído de un ex-

[111] Alusión a Bismarck y a Guillermo I (muerto el 9 de marzo de 1888). Nietzsche ya se había enfrentado a esta realidad política en HH, 450 y AU, 167.

tranjero: algo que sin embargo los alemanes soportan —ellos se soportan a sí mismos.

105

Los alemanes como artistas.—Cuando el alemán alguna vez se apasiona realmente (¡y no sólo, como suele suceder, cuando tiene buena voluntad hacia la pasión!), no puede dejar de comportarse en esta situación como debe, es decir: deja de pensar en su conducta. Pero la verdad es que entonces se comporta de manera poco hábil y desagradable, como si careciese de ritmo y de melodía, de manera que los espectadores meramente sienten su pena o su emoción —*a menos* que se eleve hasta lo sublime y el éxtasis, estados en los que es capaz de algunas pasiones. ¡Entonces es cuando el alemán llega a ser hasta *hermoso*! El hecho de tener que adivinar *a qué altura* termina derramando su magia la belleza, incluso sobre los alemanes, impulsa al artista alemán a las alturas, por encima de las alturas y a los excesos de la pasión: un deseo, pues, realmente profundo de ir más allá de la fealdad y de la falta de habilidad, o, al menos, de mirar hacia allá —hacia un mundo mejor, más ligero, meridional, más soleado. La mayoría de las veces, sus espasmos sólo son signos de su deseo de *bailar*: son pobres osos impulsados en su ser interior por ocultas ninfas y dioses de los bosques —¡y a veces incluso por divinidades más altas!

106

La música como abogada.—«Ansío un maestro del arte musical», dijo un innovador a su discípulo, «alguien que aprenda mis ideas y luego las traduzca a su lenguaje: así yo me introduciré mejor en los oídos y en el corazón de los hombres. Con los sonidos se puede seducir a los hombres a cualquier error, a cualquier verdad: ¿quién sería capaz de *refutar* un sonido?». —«¿Quieres, por tanto, ser considerado alguien irrefutable?», dijo su discípulo. El innovador replicó: «Quisiera que la semilla se convirtiera en árbol. Para que una doctrina se convierta en árbol, tiene que ser creída durante un buen tiempo: y para ser creída, ha de ser considerada como irrefutable. Un árbol, si quiere revelar la índole y la fuerza de su semilla, necesita tormentas, dudas, gusanos, maldades... ¡Que se derrumbe, si no es suficientemente fuerte! ¡Pero una semilla sólo puede ser aniquilada —no refutada!». Una vez dicho esto, su discípulo replicó impetuosamente: «Pero yo creo en tu causa y la considero tan poderosa que diré todo, todo cuanto tengo contra ella en mi corazón». El innovador rió para sus adentros, y le amenazó con el dedo. «Esta clase de discípulo —dijo entonces— es la mejor, pero es peligrosa, y no la soporta cualquier doctrina.»

107

Nuestro último agradecimiento al arte.—Si no hubiésemos dado la bienvenida a las artes e inventado esta especie de culto de lo no verdadero, en absoluto hubiéramos soportado la comprensión de la universal falta de verdad y de falsedad que hoy nos revela la ciencia —la comprensión de la locura y del error como una condición de la existencia que conoce y siente. La *honradez* tendría como consecuencia la náusea y el suicidio. Mas nuestra honradez tiene ahora un poder opuesto que nos ayuda a evitar tales consecuencias: el arte, como la *buena* voluntad de apariencia. No siempre impedimos que nuestros ojos completen algo o que sean creativos hasta sus últimas consecuencias: y así ya no es más la eterna imperfección la que nosotros llevamos sobre la corriente del devenir —entonces creemos llevar a una *diosa* con nosotros y nos sentimos orgullosos e infantiles puestos a su servicio. Como fenómeno estético, la existencia nos sigue siendo todavía *soportable*,[112] gracias al arte se nos regalan los ojos y las manos y, sobre todo, la buena conciencia para *poder* hacer de nosotros mismos un fenómeno semejante. De vez en cuando tenemos que descansar de nosotros mismos, y para ello tenemos que mirar, desde una distancia artística, desde arriba y desde abajo de nosotros, a fin de reírnos *de* nosotros o llorar *por* nosotros; tenemos que descubrir tanto al *héroe* como al *loco* que se esconde bajo nuestra pasión por el conocimiento, ¡estamos obligados a gozar de vez en cuando de nuestra locura para seguir gozando de nuestra sabiduría! Y precisamente porque en última instancia somos hombres pesados y serios, y más pesos que hombres, nada nos hace tan bien como la *capucha del bufón* —la necesitamos ante nosotros mismos; necesitamos todo arte insolente, fluctuante, bailarín, burlón, infantil y bienaventurado, para no quedar privados de aquella *libertad*

[112] Clara alusión a las tesis mantenidas en TRA, v: «[...] sólo como fenómeno estético pueden justificarse eternamente la existencia y el mundo».

sobre las cosas que exige nuestro ideal de nosotros mismos. Sería para nosotros una *recaída*, precisamente en razón de nuestra irascible honradez, caer de lleno en la moral; sería una recaída que, en razón de las exigencias demasiado rígidas que aquí nos imponemos, llegáramos incluso a convertirnos en monstruos virtuosos y espantapájaros. Debemos *ser capaces de* mantener el equilibrio también *sobre* la moral: ¡y no sólo con la angustiada rigidez de quien en cada instante teme resbalar y caer, sino también suspenderse y jugar sobre ella! ¿Cómo podríamos privarnos para ello del arte, y del loco? —¡Y mientras vosotros de alguna manera sigáis sintiendo *vergüenza* de vosotros mismos, todavía no formáis parte de los nuestros!

LIBRO TERCERO[113]

108

Nuevas luchas.—Después de que Buda hubiera muerto, su sombra siguió mostrándose aún durante siglos en una caverna —una sombra monstruosa y terrible. Dios ha muerto: pero tal vez, dada la naturaleza de la especie humana, sigan existiendo durante milenios cavernas en las que se muestre su sombra. Y nosotros —¡nosotros también tenemos aún que vencer su sombra!

109

¡Guardémonos!—Guardémonos de pensar que el mundo es un ser viviente. ¿Hacia dónde debería expandirse? ¿De qué debería alimentarse? ¿Cómo podría crecer y multiplicarse? Nosotros tenemos alguna noción de la naturaleza de lo orgánico: ¿deberíamos modificar nuestra interpretación acerca de lo indeciblemente derivado, tardío, raro, azaroso —que sólo percibimos sobre la corteza terrestre—, por algo esencial, universal, eterno, como hacen aquellos que llaman organismo al universo? Eso me provoca náuseas. Guardémonos también de creer que el universo es una máquina; sin duda, no está construido de acuerdo con una finalidad, y con la palabra «máquina» le atribuimos un honor demasiado alto. Guardémonos de presuponer, en general y por todas partes, algo tan perfecto como los movimientos cíclicos de nuestras estrellas vecinas; pues tan sólo una mirada a la Vía Láctea nos hace dudar de si allí no hay

[113] Para la opinión de Nietzsche sobre los últimos aforismos de este Libro III, *vid.* EH, *La ciencia jovial*.

movimientos mucho más groseros y contradictorios, así como también estrellas con eternas trayectorias rectilíneas y parecidas. El orden astral en el que vivimos constituye una excepción; este orden, y la relativa duración que depende de ella han hecho posible la excepción de las excepciones: la formación de lo orgánico. En cambio, el carácter total del mundo por toda la eternidad no es más que caos; aunque no en el sentido de una ausencia de necesidad, sino de una ausencia de orden, de organización, de forma, de belleza, de sabiduría, y de todo cuanto tenga que ver con nuestra estética antropomórfica. Juzgados desde el punto de vista de nuestra razón, los lanzamientos desafortunados de dados son, por lo general, la regla; las excepciones no son la finalidad secreta, todo el mecanismo repite eternamente su secuencia tonal, de modo que nunca puede legítimamente ser llamado una melodía. —Es más, incluso la misma expresión «lanzamiento desafortunado de dados» supone ya un antropomorfismo que encierra en sí un reproche. ¡Con qué derecho podríamos censurar o alabar al universo! ¡Guardémonos de atribuirle crueldad e irracionalidad o sus contrarios! ¡No es perfecto ni bello ni noble, y no quiere llegar a ser nada de todo eso, pues no aspira en absoluto a imitar al hombre! ¡Ninguno de nuestros juicios estéticos o morales puede aplicarse aquí! Tampoco existe aquí un instinto de conservación ni, en general, algún instinto, ¡como tampoco conoce ninguna ley! Guardémonos de decir que hay leyes en la naturaleza. Sólo hay necesidades: ¡aquí no hay nadie que mande, nadie que obedezca, nadie que infrinja las leyes! Si vosotros sabéis que no hay fines, entonces también sabéis que no hay tampoco azar: dado que sólo en un mundo de fines tiene sentido la palabra «azar». Guardémonos de decir que la muerte se opone a la vida. Lo viviente sólo es una especie de lo muerto, y una especie muy rara. Guardémonos de pensar que el mundo crea eternamente novedades. No existe ninguna sustancia eternamente imperecedera; la materia es un error, como también lo es el dios de los eléatas.[114] Ahora bien, ¿cuándo terminaremos con nuestras precauciones y protecciones? ¿Cuándo dejarán de oscurecernos todas esas sombras divinas? ¿Cuándo llegaremos a desdivinizar completamente la naturaleza? ¿Cuándo podremos comenzar, nosotros los

[114] Alusión a los filósofos que vivían en el sur de Italia y, entre ellos, al más famoso, Parménides.

hombres, *a naturalizarnos* con esa naturaleza pura, de nuevo encontrada, de nuevo redimida?[115]

110

Origen del conocimiento.—Durante inmensos períodos de tiempo, el intelecto no produjo más que errores; algunos de éstos resultaron ser útiles y susceptibles de conservar a la especie: quienes se toparon con ellos o los heredaron, libraron felizmente su lucha por sí mismos y por su descendencia. Estos erróneos artículos de fe, heredados sin cesar una y otra vez, finalmente llegaron a convertirse casi en una condición fundamental de la especie humana. Éstos son, por ejemplo: la existencia de cosas duraderas, la existencia de cosas iguales, la existencia de cosas, materias, cuerpos, la creencia de que una cosa es tal como ella parece, que nuestro querer es libre, que lo que es bueno para mí, también es bueno en sí y por sí mismo. Sólo muy tardíamente entraron en escena los que negaron y dudaron de tales proposiciones —sólo muy tardíamente entró en escena la verdad, como la forma más débil del conocimiento. Parecía que con ella no se podía vivir y que nuestro organismo estaba organizado de modo contrario a ella; todas sus funciones superiores, las percepciones de los sentidos y, en general, todo tipo de sensación, trabajaban con aquellos inveterados errores fundamentales incorporados desde antiguo. Es más: esos asertos se convirtieron incluso, dentro del conocimiento, en las normas según las cuales se calibraba lo «verdadero» y lo «no verdadero» —hasta llegar a las regiones más distantes de la lógica pura. La *fuerza* del conocimiento no reside, pues, en su grado de verdad, sino en su antigüedad, en su incorporación, en su carácter de condición para la vida. Cuando la vida y el conocimiento parecieron entrar en contradicción, nunca se llegó a luchar seriamente; entonces la negación y la duda eran consideradas una locura. Algunos pensadores excepcionales, como los eléatas, quienes, pese a todo, plantearon y defendieron la contraposición de los errores naturales, creían que también era posible *vivir* esta contraposición: así inventaron al sabio

[115] «¡No estar a la espera de bienaventuranzas, de *bendiciones* y *perdones* lejanos, desconocidos, sino vivir de modo que queramos vivir de este modo y *así* por una eternidad! Nuestra tarea se nos plantea a cada instante» (KSA, IX, 11 [161]). *Vid.* también CI, «Los cuatro grandes errores», 8.

como hombre de la inmutabilidad, de la impersonalidad, de la universalidad de la intuición, como alguien capaz de ser, a la vez, uno y todo, con una capacidad propia para ese conocimiento invertido; ellos mantenían la creencia de que su conocimiento era, simultáneamente, el principio de la *vida*. Ahora bien, para poder afirmar todo esto, tuvieron que *engañarse* acerca de su propia situación: tuvieron que atribuirse una impersonalidad y una inmutabilidad, tuvieron que desconocer la esencia de los hombres que conocen, tuvieron que negar la violencia de los instintos en el conocimiento y, en general, tuvieron que comprender el fenómeno de la razón como algo completamente libre, como una actividad que surge desde sí misma; así cerraron los ojos ante el hecho de que también habían alcanzado sus tesis en contradicción con todo lo que era válido a su anhelo de reposo, de propiedad o de dominio. El desarrollo más sutil de la honradez y del escepticismo hizo finalmente imposibles también a estos hombres; su modo de vida y su manera de juzgar acabaron por revelarse como fenómenos dependientes de los antiguos instintos y errores básicos de toda existencia sensible. Esa honradez y escepticismo más sutil tuvo su génesis[116] en todos aquellos lugares donde dos tesis contrapuestas parecían ser *aplicables* a la vida, en tanto que ambas eran compatibles con los errores fundamentales, donde, por consiguiente, se podía discutir acerca del mayor o menor grado de *utilidad* para la vida; pero asimismo surgió allí donde las nuevas tesis, aunque no fueran útiles, tampoco eran, por lo menos, perjudiciales para la vida, y se manifestaban como expresiones de un juego instintivo intelectual, inocente y feliz, como es todo juego. Poco a poco, el cerebro humano se fue desarrollando con tales juicios y convicciones, surgiendo de aquí una complicada maraña de luchas y deseos de poder. No sólo la utilidad y el placer, sino todo tipo de instintos tomaron partido en la lucha por las «verdades»; la lucha intelectual se convirtió en ocupación, atracción, profesión, deber, dignidad: el conocimiento y la aspiración a la verdad encontraron finalmente su lugar, como una necesidad entre otras. A partir de aquí, no sólo la creencia y la convicción fueron un *poder*, sino también la prueba, la negación, la desconfianza, la contradicción; todos los «malos» instintos quedaron

[116] Como ya es norma en nuestras traducciones, se traduce *Entstehung* por «génesis», «emergencia» o «procedencia» en lugar de «origen» [*Ursprung*], siguiendo las valiosas indicaciones de Michel Foucault en su artículo «Nietzsche, la genealogía, la historia» ([trad. de J. Vázquez] Valencia, Pre-Textos, 1997).

subordinados al conocimiento, puestos a su servicio, recibiendo así el prestigio de lo permitido, distinguido, útil y, a la postre, el aura y la inocencia de lo *bueno*. El conocimiento se convirtió entonces en un fragmento de la misma vida y, en tanto vida, en un poder continuamente creciente: hasta el momento en el que, finalmente, terminaron enfrentándose entre sí los conocimientos y esos antiguos errores fundamentales, como vida, como poder, en el seno de los mismos hombres. El pensador: ése es ahora el ser en el cual luchan su primera lucha el impulso a la verdad y esos errores que conservan la vida, después de que el instinto por la verdad se *demostrara* como un poder conservador de la vida. En comparación con la importancia de esta lucha, todo lo demás resulta indiferente: he aquí planteada la pregunta definitiva acerca de la condición de la vida, he aquí donde se ha hecho el primer ensayo para responder experimentalmente a esa pregunta: ¿hasta qué punto tolera la verdad ser incorporada? —He aquí la pregunta, he aquí el experimento.

III

Procedencia de lo lógico.—¿De dónde surgió la lógica en las mentes humanas? Seguramente de lo ilógico, cuyo reino tuvo que ser, originariamente, enorme. Sin embargo, perecieron incontables seres que razonaban de un modo distinto de como nosotros lo hacemos hoy: ¡no por ello podría haber sido también menos verdadero! El que, por ejemplo, era incapaz de encontrar con cierta frecuencia lo «igual» en relación con los alimentos o con los animales que le eran hostiles; quien, por tanto, razonaba muy lentamente, quien era muy cuidadoso en el razonamiento, tenía muchas menos probabilidades de seguir viviendo, que aquel que, ante cualquier semejanza, adivinaba de inmediato la igualdad. Sin embargo, esta tendencia predominante a manejar lo semejante como lo igual —una tendencia ilógica, pues en sí no hay nada que sea igual—, proporcionó en sus inicios todos los fundamentos de la lógica. Asimismo, para que surgiera el concepto de sustancia inherente a la lógica —aun cuando en sentido estricto no se corresponda con nada real—, durante mucho tiempo se tuvo que dejar de ver y de sentir la mutabilidad en las cosas; los seres que no veían con esa exactitud tenían una ventaja frente a todos aquellos que lo veían todo «en movimiento». En sentido estricto, cualquier nivel superior de precaución en el razonamiento, cualquier tendencia escéptica,

hubiera supuesto un gran peligro para la vida. Ningún ser viviente se habría conservado si no hubiese estimulado de un modo extraordinariamente poderoso la tendencia contrapuesta, a saber: es mejor afirmar que suspender el juicio, es mejor errar e inventar que esperar, es mejor aprobar que negar, juzgar que ser equitativo. El desarrollo de los pensamientos y deducciones lógicas en nuestro cerebro actual corresponde a un proceso y a una lucha de instintos, que es en sí mismo bastante ilógico e injusto; por lo habitual nosotros sólo experimentamos el resultado de la lucha: tan rápido y tan oculto se desarrolla ahora en nosotros este inveterado mecanismo.

112

Causa y efecto.—[117]«Explicación», decimos, aunque es la «descripción» lo que mejor nos define desde los más antiguos estadios del conocimiento y de la ciencia. Lo que mejor hacemos es describir —explicamos tan poco como todos los hombres anteriores. Hemos descubierto una múltiple sucesión allí donde el hombre ingenuo y el investigador de culturas más antiguas sólo veían una dualidad: «causa» y «efecto», así se decía entonces; nosotros hemos perfeccionado la imagen del devenir, pero no hemos llegado ni más allá ni hemos dejado atrás esa imagen. En cada caso, la serie de las «causas» aparece mucho más completa ante nosotros, y así lo deducimos: primero, esto y lo otro tiene que preceder, a fin de que siga aquello otro —ahora bien, con esto no hemos *comprendido* nada. En cualquier cambio químico, por ejemplo, la cualidad aparece, igual que antes, como un «milagro», y lo mismo sucede con cualquier movimiento continuo; nadie ha «explicado» el choque. ¡Cómo podríamos además explicarlos! Nosotros operamos con cosas que simplemente no existen: líneas, superficies, cuerpos, átomos, tiempos y espacios divisibles —¡cómo sería posible la explicación, si antes nosotros todo lo reducimos a una *imagen*, a una imagen nuestra! Ya es hora de dejar de considerar a la ciencia como la imagen antropomórfica más fiel de las cosas; aprendemos a describirnos cada vez con más exactitud a nosotros mismos a medida que describimos las cosas y su sucesión. Causa y efecto: probablemente una dualidad que, como tal, jamás ha existido —a decir verdad, ante nosotros se encuentra un *continuum* [continuo] del cual aislamos un par de fragmentos; del mismo modo percibimos un movimiento, siempre y únicamente como puntos aislados, por consiguiente, hablando estrictamente, no lo vemos, sino lo inferimos. El carácter instantáneo con el que se resaltan muchos efectos nos conduce al equívoco, pues se trata únicamente de una instantaneidad para nosotros. Existe una infinita cantidad de sucesos que se nos escapan en este segundo instantáneo. Un intelecto que fuera capaz de ver la causa y el efecto como un *continuum*, y no del modo como nosotros lo hacemos —en los términos de una división y fragmentación arbitraria—, esto es, que viese el flujo del devenir, eliminaría el concepto de causa y efecto, negando así todo carácter condicional.

[117] KSA, IX, 12 [63].

113

Para una doctrina de los venenos.—Muchas cosas tienen que reunirse para que surja un pensamiento científico: ¡y todas estas fuerzas necesarias han de ser, en cada caso, inventadas, practicadas, cultivadas! Tomadas cada una por separado, éstas han tenido bastante a menudo un efecto completamente diferente del de ahora, donde se limitan mutuamente entre sí y se mantienen disciplinadas dentro del marco del pensamiento científico: —ellas han actuado como venenos como es el caso, por ejemplo, del impulso a la duda, del impulso de negación, del impulso expectante, del impulso aglutinante, del impulso resolutivo... ¡Cuántas hecatombes humanas se produjeron antes de que estos impulsos aprendiesen a comprender su coexistencia y a sentirse, en relación con el otro, como funciones de un poder organizador en el hombre! ¡Y qué lejos estamos aún de ser capaces de añadir al pensamiento científico también las fuerzas artísticas y la sabiduría práctica de la vida, de que se forme un sistema orgánico superior, en virtud del cual el sabio, el médico, el artista y el legislador, tal como nosotros ahora los conocemos, tengan que aparecer como pobres antigüedades!

114

Alcance de lo moral.—Tan pronto como vemos una nueva imagen, la construimos inmediatamente con la ayuda de todas las experiencias previas que hemos tenido, aunque *dependiendo del grado* de nuestra

honestidad y justicia. No existen en absoluto otras vivencias que las morales, incluso en el ámbito de la percepción sensible.

115

Los cuatro errores.—El hombre se ha educado mediante sus errores: en primer lugar, él siempre se observó a sí mismo sólo de un modo incompleto; en segundo lugar, se atribuyó propiedades inventadas; en tercer lugar, se sintió dentro de una falsa jerarquía respecto a los animales y a la naturaleza; en cuarto lugar, siempre inventó nuevas tablas de valores, considerándolos durante mucho tiempo eternos e incondicionales: como consecuencia de esta valoración, primero uno, luego otro impulso y estado humano ascendieron al primer lugar y fueron ennoblecidos. Ahora bien, si se prescinde del efecto de estos cuatro errores, se elimina también lo humano, la humanidad y la «dignidad humana».

116

Instinto de rebaño.—Allí donde nos topamos con una moral, encontramos una valoración y jerarquía de instintos y acciones humanas. Estas apreciaciones y jerarquías son siempre la expresión de las necesidades de una comunidad y de un rebaño:[118] lo que en primer lugar —y en segundo y en tercer lugar— *les* beneficia, he aquí también la medida superior de valor para todos los individuos. Mediante la moral, cada individuo es entrenado para ser una función del rebaño y para asignarse un valor a sí mismo sólo como tal función. Puesto que las condiciones de conservación de una comunidad han sido muy diferentes de las existentes en otra comunidad, han existido morales muy diferentes; y en lo referente a las próximas y esenciales transformaciones de rebaños y comunidades, Estados y sociedades, se puede profetizar la irrupción de morales muy divergentes. La moralidad no es sino el instinto gregario en el individuo.

[118] «En el rebaño no existe ningún amor al prójimo, sino sentido para la totalidad e *indiferencia* frente al prójimo. Esta indiferencia es algo muy *profundo*» (KSA, IX, 11 [344]).

117

El remordimiento de conciencia gregario.—Durante largos y remotos períodos del pasado humano existió un tipo de remordimiento de conciencia completamente diferente del de hoy día. Hoy uno sólo se siente responsable de aquello que quiere y hace, y tiene en sí mismo su propio orgullo: todos nuestros maestros en leyes parten desde este sentimiento de posesión y de placer individual, como si desde antiguo la fuente del derecho procediese de aquí. Pero durante el período más largo de la humanidad no existió nada más temible que sentirse alguien individual. Estar solo, sentir de modo singular, ni obedecer ni dominar, ser, en suma, un individuo —eso no era en aquellos tiempos un placer sino un castigo; uno estaba condenado simplemente «por ser individuo». La libertad de pensamiento era considerada como la esencia del malestar. Mientras que nosotros sentimos la ley y el orden como una obligación y un menoscabo, antaño se experimentaba el egoísmo como un asunto desagradable, como una verdadera fatalidad. Ser uno mismo, valorar según una medida y peso individuales —eso era en aquellos tiempos contrario al buen gusto. Es más, esa inclinación habría sido experimentada como una locura: pues toda miseria y todo temor estaban estrechamente ligados a la soledad. Antaño la «voluntad libre» se encontraba muy próxima de la mala conciencia: y mientras menos libremente se actuara, mientras más hablara de la acción el instinto gregario y no el sentido personal, más moralmente se valoraba uno a sí mismo. Todo lo que causaba daño al rebaño, fuera lo que el individuo quisiera o no, provocaba entonces en el individuo remordimientos de conciencia —¡y también a su vecino, incluso a todo el rebaño! —No existe otro punto en el que hayamos tenido que volver a valorar[119] de modo más diferente que en éste.

[119] Conforme a su propósito de *Umwertung*, Nietzsche utiliza aquí la expresión *umlernen* en el mismo sentido «transmutador»: «No niego, como puede comprenderse —admitiendo que no soy un insensato—, que convenga evitar y combatir muchas de las acciones que se llaman inmorales, incluso que hay que realizar y fomentar muchas acciones de este tipo, pero creo que una y otra cosa deben hacerse *por otras razones que las que han existido hasta ahora*. Es necesario *cambiar lo aprendido* —para volver, finalmente, quizá demasiado tarde, *a cambiar nuestra manera de sentir*». O, si se quiere, «desaprender». Aquí Nietzsche emplea la técnica estoica del *de-discere*, con objeto de deshacerse de las falsas opiniones recibidas. «No sólo tenemos que cambiar nuestra forma de ver, sino *cambiar nues-*

118

Benevolencia.—¿Constituye un rasgo de virtud el hecho de que una célula se transforme en la función de una célula más fuerte? Tiene que hacerlo. ¿Y está mal que la más fuerte asimile a la más débil? Tiene que hacerlo igualmente; es necesario para ella, pues aspira a sustitutos más abundantes y quiere regenerarse. En la benevolencia, pues, hay que hacer distinciones entre el instinto de apropiación y el instinto de sometimiento, dependiendo de que esta benevolencia sea experimentada por el más fuerte o el más débil. Alegría y deseo aparecen unidos en el más fuerte, que quiere transformar algo en función; alegría y querer ser deseado aparecen juntos en el más débil, que quiere ser función. —La compasión surge esencialmente del primer tipo, como una agradable excitación del instinto de apropiación ante la visión del más débil: pero se debe seguir teniendo en cuenta que «fuerte» y «débil» son conceptos relativos.

119

¡Nada de altruismo!—Veo en muchos hombres un excedente de fuerza y de placer que quiere ser función; éstos se caracterizan precisamente por tener un sentido extremadamente fino para descubrir todos esos lugares donde *ellos* pueden ser una función, y se dirigen con premura en esa dirección. Es allí donde pueden encontrarse esas mujeres que se transforman en la función de un hombre en el que se encuentra débilmente desarrollada; y de esa manera llegan a ser su bolsillo, su política o su sociabilidad. Tales seres se conservan a sí mismos de la mejor manera cuando se adaptan a un organismo extraño; si no tienen éxito, se vuelven fastidiosos, excitables y capaces de devorarse a sí mismos.

tros hábitos de valoración —se necesita *ejercicio*» (KSA, IX, 5[34]). *Vid.* para este importante tema: EH, «Por qué soy tan inteligente», 10.

120

La salud del alma.—La popular fórmula médica de la moral (cuyo autor es Aristón de Quíos):[120] «La virtud es la salud del alma» debería transformarse, para ser más útil, al menos, en ésta: «Tu virtud es la salud de tu alma».[121] La razón de ello es que no existe una salud en sí misma, y todos los intentos por definir un asunto de este tipo han sido fracasos clamorosos. Incluso para determinar *lo que* pueda significar salud para tu *cuerpo*, lo que importa es tu meta, tu horizonte, tus fuerzas, de tus impulsos, tus errores y, especialmente, los ideales y fantasmas de tu alma. Así existen incontables saludes del cuerpo; y cuanto más se permita de nuevo al hombre individual e incomparable levantar su cabeza, cuanto más se olvide el dogma de la «igualdad de los hombres», más se perderá también el concepto de una salud normal, por no hablar del de una dieta normal o curso normal de la enfermedad, tan utilizado por nuestros médicos. Sólo entonces llegará legítimamente el tiempo en el que se podrá reflexionar acerca de la salud y la enfermedad del *alma*, e identificar la virtud más propia para la salud individual: la cual, ciertamente, aparecerá en uno como opuesta a la salud de otro. Por último, queda sin contestar la gran pregunta acerca de si podríamos realmente *abstenernos* de la enfermedad, incluso para el desarrollo de nuestra virtud, y de si, a nivel particular, nuestra sed de conocimiento y de autoconocimiento no necesita tanto del alma enferma como de la sana: dicho brevemente, la pregunta de si la exclusiva voluntad de salud no es más que un prejuicio, una cobardía, tal vez, un resto de sutil barbarie y un retroceso.

[120] Discípulo de Zenón, el fundador del estoicismo, Aristón de Quíos fundó su propia escuela alrededor del 250 a.C. Considerado como el más cínico de los estoicos, la posición de Aristón defiende la imposibilidad de fijar un criterio de valor para aquellas cosas indiferentes, esto es, que en un sentido moral no son ni bien ni mal. Probablemente, Nietzsche tenía aquí en mente la referencia de Plutarco.

[121] «Nosotros, los modernos, seamos todavía religiosos o morales, somos profundamente no-religiosos en comparación con los hombres religiosos de la Edad Media y profundamente inmorales en relación con los moralistas de la Antigüedad. Los filósofos antiguos, en su conjunto y en particular, se caracterizaban por tener un gran fanatismo moral y una victoriosa falta de reflexión en la creencia en su "salud del alma" [...]» (KSA, IX, 15 [13]).

121

La vida no es un argumento.—Nosotros nos hemos construido un mundo a medida en el que podemos vivir —suponiendo cuerpos, líneas, superficies, causas y efectos, movimiento y reposo, forma y contenido. ¡Nadie podría ahora vivir sin estos artículos de fe! Mas no por ello quedan más demostrados. La vida no es un argumento; entre las condiciones de la vida podría estar el error.

122

El escepticismo moral en la cristiandad.—También el cristianismo ha hecho una gran contribución a la Ilustración: enseñó el escepticismo moral, y lo hizo de un modo muy influyente y efectivo: acusando, amargando, pero con una paciencia y sutileza infatigables; destruyó en cada hombre concreto la creencia en sus «virtudes»: hizo desaparecer para siempre de este mundo a esos grandes virtuosos, que tanto abundaban en el mundo de la Antigüedad —esos hombres populares que, con la creencia en su perfección, vagabundeaban con la dignidad de un matador de toros. Cuando nosotros ahora, educados en esta escuela cristiana del escepticismo, leemos los tratados morales de los antiguos, por ejemplo, de Séneca y Epicteto,[122] experimentamos un entretenido sentimiento de superioridad y no nos reprimimos a la hora de lanzar secretas miradas comprensivas; frente a ellos parece como si un niño hablase ante un viejo o una bella joven entusiasmada ante La Rochefoucauld:[123] ¡nosotros conocemos ahora lo que es la

[122] El frigio Epicteto (aprox. 50-120 d.C.) llegó a Roma como esclavo, pudiendo estudiar allí filosofía en condición de liberto. Como destaca Janz (*Friedrich Nietzsche. Los diez años del filósofo errante*, vol. III, Madrid, Alianza, 1985, pág. 402), Nietzsche no sólo tenía que asentir a la forma como fueron transmitidas sus doctrinas —no en áridos tratados, sino en diálogos—, sino también sentía interés por su esquema filosófico. Posiblemente el interés de Nietzsche también remite a los comentarios de Schopenhauer. *Vid.* HH, 141.

[123] François VI, duque de La Rochefoucauld, príncipe de Marcillac (1613-1680). Después de abandonar la política, escribe sus *Reflexions ou Sentences et Maximes morales*, con objeto de amenizar el célebre salón de Madame de Sablé. El aprecio de Nietzsche por La Rochefoucauld, cuya principal obra *Máximas morales* está compuesta de cínicas observaciones sobre la vida social, puede comprobarse ya en muchos aforismos de HH, pero no debe exagerarse. La importancia de

virtud! Ahora bien, nosotros, finalmente, hemos terminado aplicando también este mismo escepticismo a todas las situaciones y procesos *religiosos*, como el pecado, el arrepentimiento, la gracia, la santificación, y hemos dejado roer tanto al gusano que ahora, al leer cualquier libro cristiano, tenemos la evidencia del mismo sentimiento de sutil superioridad: ¡también conocemos mejor los sentimientos religiosos! Y ya es hora de conocerlos bien y de describirlos bien, porque también están desapareciendo los hombres piadosos de la vieja creencia: —¡salvemos por lo menos su figura y su tipo para el conocimiento!

123

El conocimiento es algo más que un medio.—*Sin* esta nueva pasión —quiero decir, sin la pasión del conocimiento— también se habría fomentado la ciencia: la ciencia ha crecido y se ha hecho grande hasta ahora sin ella. La buena creencia en la ciencia —su favorable prejuicio, por el cual están dominados en la actualidad nuestros Estados (antes lo estaba incluso la Iglesia)— descansa, en última instancia, en el hecho de que rara vez se ha evidenciado en ella esa inclinación e ímpetu incondicionales, toda vez que la ciencia es considerada, precisamente, *no* una pasión, sino un estado y *ethos* [costumbre]. En efecto, a menudo basta con el *amour-plaisir* [amor-placer] del conocimiento (curiosidad); o basta con el *amour-vanité* [amor-vanidad],[124] un modo

este autor para la temática genealógica reside en que, en los fragmentos de esta época, Nietzsche identifica la investigación genética de su amigo P. Rée con la del moralista francés con objeto de desmarcarse de su común nihilismo. Para Nietzsche la creencia en la moral ha mejorado a los hombres, pero la creencia en lo contrario hace a los hombres más débiles, más desconfiados. Éste es el sentido de la detracción y de la sospecha de La Rochefoucauld y Rée. *Vid.*, por ejemplo, el importante fragmento KSA, VIII, 23 [152]: «El cristianismo dice: "no hay virtudes, sino pecados". Con ello se denigran y empozoñan todos los actos humanos y aun se resquebraja la confianza en los hombres. Ahora bien, esto se ve además secundado por la filosofía al modo de La Rochefoucauld, la cual reduce las famosas virtudes humanas a móviles mezquinos y viles [...] La ciencia no puede por menos de descubrir este fundamento ilógico de la moral, tal como hace en el arte. A la larga, con ello quizá debilite algo este sentido: pero *el sentido para la verdad* es él mismo una de las supremas y más poderosas *eflorescencias de este sentido moral*. Aquí radica la compensación».

[124] Nietzsche recoge esta idea del amor como «pasión» *(amour-passion)* de Stendhal *(Del amor)*. El escritor francés distingue entre el «amor físico», propio de bestias y hombres embrutecidos; el «amor de vanidad»; «el amor-placer» y el

de acostumbrarse a ella con la secreta intención de ganarse honores y el sustento; para muchos, incluso, basta con el hecho de que, ante los excesos de ocio, no sepan nada más qué hacer, sino leer, coleccionar, ordenar, observar, seguir describiendo: su «instinto científico» es su aburrimiento. Una vez el papa León X entonó (en su breve carta a Beroaldo) el elogio de la ciencia: la describió como el más hermoso adorno y el más grande orgullo de nuestra vida, como una noble ocupación tanto en la fortuna como en la desdicha; «Sin ella —dice finalmente— toda empresa humana carecería de un punto de apoyo sólido —¡incluso contando con ella ya es suficientemente volátil e insegura!».[125] Pero este Papa prudentemente escéptico guarda silencio, como todos los otros defensores eclesiásticos de la ciencia, ante su juicio final acerca de ella. Ahora bien, de sus palabras uno podría deducir —algo bastante sorprendente para un amigo tan destacado del arte— que coloca a la ciencia por encima del arte; sin embargo, en definitiva, esto no es sino un acto de cortesía, al no decir nada acerca de lo que también coloca por encima de toda ciencia: la «verdad revelada», la «eterna bienaventuranza del alma» —¡qué son para él, frente a éstas, cualquier adorno, orgullo, entretenimiento, seguridad de la vida! «La ciencia es algo de segunda categoría, nada último, incondicional, no es objeto de pasión» —este juicio permaneció en silencio en el alma de León: ¡el juicio genuinamente cristiano acerca de la ciencia! En la Antigüedad el reconocimiento y la dignidad de la ciencia fueron reducidos por el hecho de que, incluso entre sus jóvenes más fervorosos, se colocaba en primer lugar la aspiración a la *virtud*; entonces se creía haber otorgado el más alto elogio al conocimiento, cuando se celebraba como el mejor medio para la virtud. Es algo nuevo en la historia que el conocimiento quiera ser algo más que un medio.

«amor-pasión», por ejemplo, el de Eloísa por Abelardo. «[...] Mientras que el amor-pasión nos arrastra por encima de todos nuestros intereses, el amor-placer sabe siempre conformarse a ellos. Verdad es que, si a ese pobre amor se le quita la vanidad, queda muy poca cosa; una vez privado de vanidad, es un convaleciente debilitado que apenas puede arrastrarse» (*Del amor* [trad. de C. Bergés], Madrid, Alianza, 1998, pág. 98). La importancia de este texto en CJ se demuestra por su elogio de la cultura provenzal. Para Nietzsche y Stendhal, sólo es legítimo el amor-pasión. *Vid.*, finalmente, MBM, 260 y AC, 54.

[125] En su edición de *The Gay Science* (Nueva York, Vintage Books, 1974, pág. 179) Walter Kaufmann comenta esta anécdota de León X. Habiendo tenido interés en ofrecer al mundo una edición completa de la obra de Tácito, el Papa confió el manuscrito al joven Filippo Beroaldo, a fin de corregir el texto. Nietzsche cita la carta en la que León X expone a Beroaldo sus razones.

124

En el horizonte de lo infinito.—¡Hemos abandonado la tierra y nos hemos hecho a la mar! ¡Hemos quemado las naves más aún, hemos quemado la tierra que estaba detrás de nosotros! ¡Ahora, barquita! ¡Cuidado! A tu lado yace el océano, es cierto que él no brama siempre, y a veces yace allí como si fuera seda y oro y ensoñación del bien. Pero habrá horas en las que reconocerás que es infinito, y que nada hay más temible que el infinito.[126] ¡Oh, pobre pájaro que se sentía libre y ahora choca contra las paredes de esta jaula! ¡Ay, cuando irrumpa la nostalgia de la tierra, como si allí hubiera más *libertad*! —¡Y ya no haya ninguna «tierra»![127]

125

El hombre frenético.—¿No habéis oído hablar de aquel hombre frenético que justo antes de la claridad del mediodía encendió una lámpara, corrió al mercado y no dejaba de gritar: «¡Busco a Dios, busco a Dios!»? —Allí estaban congregados muchos de los que precisamente no creían en Dios, provocando una gran carcajada. «¿Acaso se ha perdido?», dijo uno. «¿Se ha extraviado como un niño?», dijo otro. «¿O es que se ha escondido? ¿Nos tiene miedo? ¿Se ha hecho a la mar en un barco? ¿Ha emigrado?» —así chillaban y reían sin orden alguno. El hombre frenético saltó en medio de

[126] No puede pasarse por alto que la fuente de este aforismo es el poema de Leopardi «L'infinito» [«El infinito»]: «Y cuando el viento / oigo crujir entre el ramaje, yo ese / infinito silencio a este susurro / voy comparando: y en lo eterno pienso, / y en la edad que ya ha muerto y la presente, / y viva, y en su voz. Así entre esta / inmensidad mi pensamiento anega: / y naufragar en esta mar me es dulce» (*Cantos* [trad. de María de las Nieves Muñiz], Madrid, Cátedra, 1993, pág. 233).

[127] Alusión a Pascal: «Bogamos en un medio vasto, siempre inseguros y flotantes, llevados de un extremo a otro; cualquier mojón al que pensemos atarnos y asegurarnos se mueve y nos abandona [...] Éste es el estado que nos es natural, y, sin embargo, el más contrario a nuestra inclinación; nos abrasa el deseo de hallar un firme asiento, y una base última constante para edificar allí una torre que se eleve al infinito; mas todo nuestro fundamento cruje, y la tierra se abre hasta los abismos» (fragmento 199, *Pensamientos* [trad. de M. Parajón], Madrid, Cátedra, 1998).

ellos, atravesándolos con su mirada. «¿Adónde ha ido Dios?», gritó, «¡yo os lo voy a decir! ¡*Nosotros lo hemos matado* —vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos! ¿Pero cómo hemos hecho esto? ¿Cómo fuimos capaces de bebernos el mar hasta la última gota? ¿Quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? ¿No caemos continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia delante, hacia todos los lados? ¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No vagamos como a través de una nada infinita? ¿No sentimos el alentar del espacio vacío? ¿No se ha vuelto todo más frío? ¿No llega continuamente la oscuridad y más oscuridad? ¿No tendrán que encenderse lámparas a mediodía? ¿No escuchamos aún nada del ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No olemos aún nada de la putrefacción divina? —También los dioses se descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios sigue muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo nos consolaremos los asesinos de todos los asesinos? Lo más sagrado y lo más poderoso que hasta ahora poseía el mundo, sangra bajo nuestros cuchillos —¿quién nos enjugará esta sangre? ¿Con qué agua lustral podremos limpiarnos? ¿Qué fiestas expiatorias, qué juegos sagrados tendremos que inventar? ¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros? ¿No hemos de convertirnos nosotros mismos en dioses, sólo para estar a su altura? ¡Nunca hubo un hecho más grande —todo aquel que nazca después de nosotros, pertenece a causa de este hecho a una historia superior que todas las historias existentes hasta ahora!». Aquí calló el hombre frenético y miró nuevamente a sus oyentes: también éstos callaban y lo miraban extrañados. Finalmente, lanzó su lámpara al suelo, rompiéndose en pedazos y se apagó. «Llego demasiado pronto —dijo entonces—, mi tiempo todavía no ha llegado. Este enorme acontecimiento aún está en camino y deambula —aún no ha penetrado en los oídos de los hombres. El rayo y el trueno necesitan tiempo, la luz de las estrellas necesita tiempo, los hechos necesitan tiempo, aun después de que hayan ocurrido, para ser vistos y escuchados.» Esta acción les está todavía más lejana que los astros más lejanos —*«¡y sin embargo, ellos mismos la han llevado a cabo!»*. —Se cuenta además que, ese mismo día, el hombre frenético irrumpió en diferentes iglesias y entonó su *Requiem aeternam Deo* [Descanso eterno para Dios]. Conducido fuera de ellas y conminado a hablar, sólo respondió una y otra vez: «¿Qué son, pues, estas iglesias sino las tumbas y sepulcros de Dios?».[128]

126

Explicaciones místicas.—Las explicaciones místicas pasan por ser profundas; a decir verdad, ni siquiera son superficiales.

127

Consecuencia añadida de la religiosidad más antigua.—Cualquier individuo irreflexivo opina que sólo la voluntad actúa; que el hecho de la volición es algo simple, absolutamente dado, no derivado de nada, comprensible por sí mismo. El mismo individuo está convencido de que cuando hace algo, como, por ejemplo, dar un golpe, *él* es quien golpea y ha golpeado porque *quería* golpear. No percibe aquí ningún problema, pues le basta con la sensación de la *voluntad*, no sólo para admitir la causa y el efecto, sino también para creer que *comprende* su relación. De esta forma, desconoce por completo el mecanismo de ese suceso y de los cientos de trabajos sutiles que han de tener lugar para que surja ese golpe, así como no repara en la incapacidad de la voluntad como tal para realizar la parte más insignificante de ese trabajo. La voluntad es para él una fuerza mágica que actúa: la creencia en la voluntad, como causa de efectos, no es otra cosa que la creencia en fuerzas que actúan mágicamente. Desde entonces, dondequiera que el hombre originariamente ha observado un suceso, ha creído en una voluntad que actuaba en su trasfondo como causa y como un ser que quería personalmente —el concepto de mecánica le era totalmente desconocido. Pero dado que el hombre durante tiempos inmemoriales sólo ha creído en personas (y no en materias, fuerzas, cosas, etc.), la creencia en la causa y el efecto ha llegado a ser para él una creencia fundamental, utilizada en todas partes donde sucede

[128] «Dios ha muerto —¿quién lo ha matado? Este sentimiento de haber *matado lo más sagradamente poderoso* tiene que irrumpir en hombres particulares —¡todavía es demasiado pronto! ¡Y un acontecimiento demasiado débil! ¡Muerte al asesino! Nosotros nos despertamos como asesinos. ¿Cómo es capaz de consolarse alguien semejante? ¿Cómo puede purificarse? *¿No tendrá que convertirse él mismo en el poeta más sagrado y más poderoso?*» (KSA, IX, 12 [77]).

algo —también lo sigue haciendo ahora instintivamente y como un resto atávico de la más antigua procedencia. Los asertos «no hay efecto sin causa», «todo efecto es, al mismo tiempo, una causa», aparecen como generalizaciones de tesis mucho más limitadas: «Allí donde hay acción, se ha querido»; «sólo se puede obrar sobre seres que quieren»; «no existe nunca un sufrimiento puro y carente de consecuencias propiciado por un efecto, pues todo sufrimiento es una excitación de la voluntad» (hacia la acción, la defensa, la venganza, la retribución) —pero en los tiempos primitivos de la humanidad estos asertos eran idénticos a aquéllos; los primeros no eran simples generalizaciones de los segundos, sino los segundos comentarios de los primeros. Schopenhauer entronizó una mitología primitiva al admitir que todo lo existente sólo era una dimensión volente; no parece nunca haber intentado realizar un análisis de la voluntad, puesto que, igual que cualquier otro individuo, *creía* en la simplicidad e inmediatez de todo querer: en esa medida, el querer sólo es un mecanismo que funciona tan perfectamente que casi se le escapa al ojo capaz de observarlo. Ahora bien, frente a él, no puedo dejar de plantear las siguientes tesis: primero, para que surja la voluntad se necesita una representación de placer y disgusto. Segundo: el hecho de que un impetuoso estímulo sea sentido como placer o disgusto es una cuestión del intelecto *que interpreta*, el cual, efectivamente, trabaja en nosotros la mayor parte de las veces de modo inconsciente —el mismo estímulo *puede* ser interpretado como placer o disgusto. Tercero: sólo en los seres inteligentes existe placer, disgusto y voluntad; la gran mayoría de los organismos carece de todo esto.[129]

[129] Sin duda el problema de la voluntad constituye uno de los principales puntos de oposición entre Nietzsche y Schopenhauer. *Vid.* MBM, 19 y —uno de sus análisis más interesantes— OS (HH), 5: «[...] Tanto la palabra "voluntad" que Schopenhauer transformó en denominador común de muchos estados humanos y con la cual llenó una laguna del lenguaje, con gran ventaja para él mismo en cuanto que era moralista —pues entonces quedó en condiciones de hablar de la voluntad como Pascal había hablado de ella—, como la "voluntad" del mismo Schopenhauer [...] se han convertido en una desgracia para la ciencia: pues esta voluntad queda convertida en una metáfora poética si se afirma que todas las cosas de la naturaleza tienen voluntad».

128

El valor de la oración.—La oración fue inventada para aquellos hombres que, en realidad, nunca pensaron por sí mismos, y para los que la elevación del alma suponía un fenómeno desconocido o que, al menos, transcurría sin que lo notaran: ¿qué debían hacer ellos en lugares sagrados y en todas esas situaciones importantes de la vida que requerían tranquilidad y una especie de dignidad? Con objeto de que, por lo menos, no *molestaran*, la sabiduría de todos los fundadores de religión, pequeños o grandes, les prescribió la fórmula de la oración como un trabajo largo y mecánico de los labios, ligado al esfuerzo de la memoria, así como a una actitud igualmente ya fijada para las manos, los pies y los ojos. Aquí, lo importante no es que, como los tibetanos, rumien incontables veces su «*Om mane padme hum*», o que, como es el caso en Benarés, cuenten con los dedos el nombre del Dios Ram-ram-ram (y así sucesivamente, con gracia o sin ella), o que veneren e invoquen a Visnú[130] con sus mil nombres o a Alá con sus noventa y nueve; o que puedan servirse de sus técnicas para rezar o de sus rosarios. El hecho fundamental es que, gracias a este trabajo, permanecieran sujetos durante un tiempo y se les concediera una imagen soportable: ese tipo de oración fue inventada con objeto de favorecer a los piadosos capaces de pensar y de elevarse por sí mismos. También éstos tienen sus horas de cansancio, en las que se benefician de una serie de palabras, de sonidos venerables y una mecánica piadosa. Suponiendo, claro está, que estos hombres tan raros —en todas las religiones el hombre religioso supone una excepción— sepan cómo ayudarse a sí mismos, pues aquellos pobres de espíritu, por el contrario, son incapaces de hacerlo; por ello, prohibirles el murmullo de la oración significa quitarles su religión: algo que todos los días, cada vez más, pone de manifiesto el protestantismo. La religión no quiere otra cosa de aquellos hombres que *mantenerlos quietos*, con sus ojos, manos, piernas y demás órganos: de tal modo que sean más bellos durante un momento y... —¡más semejantes a los hombres!

[130] Visnú es uno de los grandes dioses —junto a Siva y Brahma— que componen la Trimurti o trinidad hindú. Su misión especial era la conservación del mundo.

129

Las condiciones de Dios.—«Ni siquiera Dios puede existir sin hombres sabios», dijo Lutero sensatamente; pero «Dios aún puede existir menos sin hombres incultos». —¡Esto sí que no lo dijo el bueno de Lutero!

130

Una resolución peligrosa.—La resolución cristiana de encontrar feo y malo el mundo ha hecho del mundo algo feo y malo.

131

Cristianismo y suicidio.—Cuando el cristianismo surgió, convirtió en un instrumento de su poder el monstruoso deseo de suicidio existente en su tiempo: sólo permitió dos tipos de suicidio, revistiéndolos de la más alta dignidad y de la más alta esperanza, prohibiendo otros de una manera temible. Pero se permitió el martirio y la lenta destrucción del cuerpo de los ascetas.

132

Contra el cristianismo.—Desde ahora decide en contra del cristianismo nuestro gusto, y ya no más nuestras razones.

133

Principio.—Una hipótesis inevitable a la que la humanidad siempre ha de volver una y otra vez es a largo plazo *más poderosa* que la creencia más creída en algo no verdadero (como la creencia cristiana). A largo plazo: esto aquí significa cientos de miles de años.

134

Los pesimistas como víctimas.—Allí donde se extiende un profundo disgusto ante la existencia se evidencian las consecuencias de los grandes errores de dieta[131] de los que es culpable un pueblo durante mucho tiempo. De modo que la difusión del budismo (*no* su génesis) ha dependido en buena medida de la excesiva y casi exclusiva alimentación de arroz de los hindúes, y del debilitamiento general producido por su causa. Tal vez la insatisfacción europea de los tiempos modernos se deba al hecho de que nuestros antepasados, toda la Edad Media, se entregaran a la bebida, a causa de la influencia de las inclinaciones germanas sobre Europa: Edad Media, esto significa la intoxicación alcohólica de Europa. —El disgusto alemán ante la vida es esencialmente consecuencia de una larga enfermedad del invierno, incluyendo los efectos del aire enrarecido de los sótanos y de las emanaciones tóxicas de las estufas en las habitaciones alemanas.

135

Procedencia del pecado.—El «pecado», tal como ahora se experimenta en todos los lugares en los que domina el cristianismo o ha dominado alguna vez, es un sentimiento y una invención judías. En virtud de este subterfugio de toda moralidad cristiana, el cristianismo estaba dispuesto en realidad a «judaizar» el mundo entero. Hasta qué punto ha tenido éxito con ello en Europa puede percibirse sutilmente, al experimentar el grado de extrañeza que todavía hoy presenta para nuestra sensibilidad la Antigüedad griega —un mundo sin sentimientos de pecado—, a pesar, incluso, de toda esa buena voluntad de acercamiento y de asimilación existente hacia ella, que no ha carecido de generaciones enteras y de muchos individuos sobresalientes. «Sólo si tú te *arrepientes*, Dios será misericordioso contigo» —esto no provocaría en un griego más que carcajada y escándalo: es más, él diría: «así lo sentiría un esclavo». El cristianismo presupone la existencia de un ser muy poderoso, con un poder supremo y, sin embargo, vengativo: su poder

[131] Para apreciar la importancia que el tema de la dieta tenía en Nietzsche, *vid.* EH, «Por qué soy tan inteligente», 3.

es tan grande que nadie le puede ocasionar ningún daño, salvo el que afecte a su honor. Todo pecado es una falta de respeto, un *crimen laesae majestatis divinae* [crimen de lesa majestad divina] —¡y punto! Contrición, humillación, arrodillarse— ésa es la primera y última condición de su gracia: ¡reparación de su honor divino, pues! Si con el pecado, por el contrario, se causa daño, si con él se cultiva una profunda y creciente desgracia que atrapa y ahoga como una enfermedad a los hombres uno tras otro, eso no preocupa en absoluto, en su cielo, a estos orientales desmedidamente ambiciosos: ¡el pecado es una falta contra Él y no contra la humanidad! A quien Él ha regalado su gracia, le regala también su despreocupación por las consecuencias naturales del pecado. Dios y humanidad se encuentran aquí tan separados, son pensados tan contrapuestos, que, en el fondo, no se puede pecar contra esta última —cualquier hecho debe ser considerado *sólo según sus consecuencias sobrenaturales*, no según sus consecuencias naturales: así lo quiere el sentimiento judío, para el que todo lo natural es lo genuinamente despreciable. *A los griegos*, por el contrario, les era más próximo el pensamiento de que hasta el criminal podía tener dignidad —y también el robo, como en Prometeo,[132] o incluso el degollamiento de ganado como expresión de una envidia demente, como es el caso de Áyax;[133] en su necesidad de atribuir e incorporar dignidad al criminal, ellos inventaron la *tragedia*: un arte y un placer que, pese a su capacidad poética e inclinación a lo sublime, permaneció, en lo más hondo de su naturaleza, ajeno por completo a los judíos.

136

El pueblo elegido.—[134] Los judíos —que se sienten el pueblo elegido entre todos los pueblos, y, a decir verdad, porque entre todos los pueblos poseen el genio moral (por su capacidad de *haber despreciado más pro-*

[132] La figura de Prometeo ya había sido tratada extensamente en TRA, x y vuelve a tener un gran protagonismo en el aforismo 300.

[133] En la tragedia de Sófocles, Áyax, uno de los héroes más aguerridos de la lucha contra Troya, se ve postergado a favor de Ulises a la hora de ser favorecido con la armadura de Aquiles. Despechado y viéndose injustamente postergado, decide tomar venganza asesinando a los culpables de tal decisión. Mas cuando se dispone a ello Atenea lo trastorna hasta el extremo de arremeter contra un rebaño de ovejas creyendo que son sus enemigos reales. Nietzsche ya había mostrado su interés por esta figura en HH, 61.

[134] MBM, 195: «Los judíos —"pueblo nacido para la esclavitud", como dijo Tácito y toda la Antigüedad con él: "pueblo elegido entre todos los pueblos", como di-

fundamente que cualquier otro pueblo al hombre que llevan en su interior)—, experimentan ante su monarca divino y sus santos una satisfacción semejante a la que sentía la nobleza francesa ante Luis XIV.[135] Por dejarse arrebatar todo su poder y autoridad esta nobleza se había vuelto despreciable: para no sentir esto y para poder olvidarlo, necesitó de un esplendor real, de una autoridad y plenitud de poder real *sin parangón posible*, sólo accesible a la nobleza. En la medida en que ella se elevó hasta las alturas de la corte de acuerdo con este privilegio, y desde allí contemplaba con desprecio todo por debajo de sí misma, superó cualquier irritabilidad de la conciencia. De esta manera se erigió intencionalmente la torre del poder real cada vez más alta entre las nubes, asentándose allí las últimas bases de su propio poder.

137

Dicho simbólicamente.—Una figura como Jesucristo sólo era posible en un paisaje judío —quiero decir, en un paisaje sobre el cual se cernían continuamente los sombríos y sublimes nubarrones del colérico Jehová. Sólo aquí fue percibida la excepcional y súbita iluminación de un único rayo de sol, que atravesaba la espantosa, universal persistencia del día y la noche, como un milagro del «amor», como un rayo de inmerecida «gracia». Sólo aquí pudo soñar Cristo su arco iris y su escalera celestial, por la cual descendía Dios hacia los hombres;[136] en cualquier otro lugar, el cielo despejado y el sol eran considerados la regla general y la norma.

cen ellos mismos y lo creen— han realizado esa milagrosa inversión de valores que ha dado a la vida terrestre durante algunos milenios un nuevo y peligroso atractivo. Sus profetas han fundido en una sola definición al "rico", al "impío", al "malvado", al "violento", al "sensual", y por primera vez han marcado de infamia la palabra "mundo". En esta inversión de valores (que ha hecho también de la palabra "pobre" el sinónimo de "santo" y de "amigo") es donde reside la importancia del pueblo judío; con él comienza *en moral la insurrección de los esclavos*». *Vid.* también vol II, 881, AC, 27: «[...] Este "pueblo santo", que para todas las cosas no conservaba más que valores y lenguaje sacerdotales, y que, con una lógica inexorable capaz de inspirar terror, había mantenido aparte como "no santo", "mundo", "pecado" todo aquello que de poderoso existía todavía sobre la tierra —este pueblo necesitaba para satisfacer sus instintos una última fórmula, lógica hasta llegar a su propia aniquilación: negó, como *cristianismo*, hasta la última forma de realidad, el "pueblo santo", el "pueblo de los elegidos", incluso la misma realidad *judía* [...]».

[135] *Vid.* nota respectiva del aforismo 47.

[136] *Vid.* AC, 27.

138

El error de Cristo.—El fundador del cristianismo creía que nada hacía sufrir tanto a los hombres como sus pecados —éste fue su error, el error de alguien que se sentía libre de pecado, ¡quien carecía de experiencia de primera mano en ello! Así su alma creció llena de aquella maravillosa, fantástica compasión hacia una miseria que incluso para su pueblo, el inventor del pecado, rara vez era una gran miseria. Pero los cristianos han sabido dar razón retrospectivamente a su maestro consagrando su error como «verdad».

139

Color de la pasión.—Hay naturalezas, como la del apóstol Pablo,[137] que se definen por tener mal ojo para las pasiones; de ellas sólo conocen sus rasgos sucios, deformados y desgarradores —de ahí que su

[137] La figura de Pablo va a ser en lo sucesivo esencial en el planteamiento nietzscheano, sobre todo a la luz de la lucha contra el «resentimiento» en GM y en AC. Para Nietzsche hacer de Pablo un «problema psicológico» era condición previa para cuestionar la vigencia disimulada de los valores cristianos. Este decisivo análisis ya había sido esbozado en AU, concretamente en el aforismo 68, en relación con este «giro»: la predicación paulina con su introducción del poder pastoral desplaza el problema del cumplimiento de la ley en beneficio de la salvación por la fe. «El *faktum* [hecho] es la muerte de Jesús. Había que *interpretar* esto... Esas gentes no se dieron cuenta de que aquí existía un error en la interpretación: un día surgió en su cabeza una *sublime* posibilidad, "esta muerte *podría* significar esto y lo otro"; ¡e inmediatamente *fue* esto! Una hipótesis demostrada por el *ímpetu* sublime que le da su autor [...]» (XIII, 14 [57]). Pablo así convirtió al cristianismo en «[...] un ingenuo apéndice a un movimiento budista de paz en medio del auténtico rebaño del *ressentiment*... pero transformado por Pablo en una doctrina de misterios paganos, que finalmente aprende a pactar con toda la organización estatal... y hace guerras, juzga, atormenta, jura, odia» (XIII, 11 [282]). «Esto es lo *gracioso* del *asunto*, una gracia trágica: Pablo instauró, con gran estilo, precisamente lo que Cristo había anulado con su vida. Finalmente, cuando la Iglesia estuvo lista, llegó incluso a tomar bajo su sanción la *existencia del Estado*» (XIII, 11 [281]). Pablo es, en suma, la figura del resentimiento: «*Medios curativos de los disgustados.* —Ya san Pablo creía que era necesario un sacrificio para suprimir el profundo malestar de Dios por el pecado: y desde entonces, los cristianos no han dejado de desahogar sobre una *víctima* su disgusto por ellos mismos —¡es necesario que alguna cosa *buena* (aunque sólo sea *in effigie*) muera por *sus* pecados, ya sea el "mundo", la "historia", la razón, la alegría o la serena tranquilidad de otros hombres!» (AU, 94).

impulso ideal se dirija hacia la aniquilación de las pasiones, y que en lo divino sólo vean su completa purificación.[138] Muy al contrario de Pablo y de los judíos, los griegos dirigieron su impulso ideal hacia las pasiones y las amaron, las enaltecieron, las adoraron y las divinizaron; no sólo se sentían evidentemente felices en la pasión, sino también más puros y divinos que de cualquier otra manera. Así pues, ¿qué pasó con los cristianos? ¿Querían convertirse en judíos a tal efecto? ¿Tal vez tuvieron éxito?

140

Demasiado judío.—Un Dios que quería llegar a ser objeto de amor, tendría que haber renunciado en primer lugar a juzgar y a la justicia —un juez, incluso un juez clemente, no es objeto de amor. El fundador del cristianismo no fue lo suficientemente sutil en este punto —como judío.

141

Demasiado oriental.—[139]¿Cómo? ¡Un Dios que ama a los hombres, siempre a condición de que éstos crean en él, y que lanza miradas y amenazas temibles contra quienes no creen en este amor! ¿Cómo? ¿Un amor parcial es un sentimiento de un Dios todopoderoso? ¿Un amor que ni siquiera puede enseñorearse sobre el sentimiento del honor y del sentimiento de venganza excitado? ¡Qué oriental suena todo esto! «Mientras te ame, ¿qué más te da?»[140] —he aquí una crítica suficiente de todo cristianismo.

[138] De aquí la «castración» del cristiano. *Vid.* CI, «Moral como contranaturaleza».

[139] El carácter «oriental» del cristianismo es un tema recurrente en Nietzsche. «El cristianismo reposa sobre algunas sutilezas que pertenecen a Oriente» (AC, 23). *Vid.*, asimismo, los aforismos MBM, 46, 50 y AU 75: «*Ni europeo ni noble.* —El cristianismo tiene algo de oriental y de femenino, como se pone de manifiesto en el pensamiento de que "Dios castiga a quien ama"; ya que en Oriente las mujeres consideran que el castigo y la reclusión estricta de su persona frente al mundo es un signo de amor de su hombre, y se quejan cuando cesan estos signos».

[140] Se trata de una referencia al diálogo entre Wilhelm y Philine en *Wilhelm Meisters Lehrjahre,* IV, 9 (J. W. Goethe, *Sämtliche Werke*, vol. IX, *op. cit.*): «Nunca conté con la gratitud de los hombres, así que tampoco con la tuya y si yo te quiero, ¿a ti que más te da?». Sin embargo, el contexto parece más claro en *Poesía y*

142

Incensada.—Buda dice: «¡No adules a tu bienhechor!».[141] Repítase este dicho en una iglesia cristiana y se purificará inmediatamente el aire de todo lo cristiano.

143

La mayor utilidad del politeísmo.—Que el individuo se haya formado su *propio* ideal y haya deducido de él su ley, sus alegrías y sus derechos —esto ha sido considerado hasta ahora como el más terrible desvarío humano, algo así como la idolatría misma; de hecho, a los pocos que se atrevieron a hacerlo siempre les fue necesario tener preparada una apología, la que habitualmente decía: «¡No soy yo! ¡No soy yo! ¡Se trata de *un* Dios a través de mí!». De ahí que fuera en el maravilloso arte y en la fuerza de crear dioses —el politeísmo— donde pudo descargarse este impulso, donde se purificó, perfeccionó, ennobleció, dado que, originariamente, era un impulso vulgar, insignificante, emparentado con la obstinación, la desobediencia y la envidia. Antaño, la *hostilidad* frente a este impulso de tener un ideal propio, fue la ley de toda moralidad. Aquí existía una única norma: «*el* hombre» —todos los pueblos creían *poseer* esta única y última norma. Ahora bien, por encima y fuera de sí mismos, en un lejano trasmundo, era posible ver con todo derecho una *pluralidad de normas*: ¡un dios no era la negación blasfematoria de otro dios! Fue aquí donde, por vez primera, se permitió el individuo; fue aquí donde, por vez primera, se honró el derecho de los individuos.

verdad ([trad. Rosa Sala], Barcelona, Alba, 1999, pág. 651), donde Goethe comenta lo siguiente: «Lo que me ligaba especialmente a Spinoza era el ilimitado desinterés que resplandecía en cada frase. Aquellas singulares palabras: "Quien quiera de verdad a Dios no debe exigir que Dios le quiera también a él" [*Ética*, Libro v, proposición 19], con todas las premisas en las que se basan y con todas las consecuencias que de ellas resultan, ocupaban todas mis reflexiones. Ser desinteresado en todas las cosas, pero especialmente en el amor y en la amistad, era mi mayor deseo, mi máxima y mi ejercicio, de manera que aquellas palabras tardías e impertinentes: "Mientras yo te quiera, ¿qué más te da?" brotaron inmediatamente de mi corazón».

Nietzsche vuelve a utilizar esta reflexión en *El caso Wagner*, 2.

[141] Alusión al ensayo de Emerson, *Gifts* (*Selected Essays*, pág. 130).

La invención de dioses, héroes y ultrahombres de todo tipo, así como de para-hombres y sub-hombres, de enanos, hadas, centauros, sátiros, *daimones* y diablos, fue el inapreciable prolegómeno para la justificación del egoísmo y de la autoridad del individuo: la libertad que se concedía a un dios en contra de los otros dioses se la concedió finalmente el individuo a sí mismo en contra de las leyes, las costumbres y los vecinos. El monoteísmo, por el contrario, esa férrea consecuencia de la doctrina de un hombre normal —por tanto, la creencia en un dios normal, junto al cual sólo puede haber dioses falsos y mentirosos—, ha sido tal vez hasta ahora el mayor peligro de la humanidad: aquí la amenazaba esa precoz parálisis que, hasta donde nosotros podemos ver, hace ya bastante tiempo ha afectado a la mayoría de las otras especies animales; pues dado que todas ellas creían en un animal normal y en un ideal de su especie, la moralidad de la costumbre se hizo definitivamente carne y sangre. En el politeísmo, por el contrario, permanecía prefigurada la libertad de espíritu y la variedad espiritual humana: la fuerza de proporcionarse nuevos ojos, ojos propios, y hacerlos nuevos y propios una y otra vez, cada vez más. De ahí que sólo para el hombre, entre todos los animales, no existan horizontes fijos y perspectivas eternas.

144

Las guerras de religión.— El mayor progreso de las masas se ha logrado hasta ahora gracias a las guerras de religión, pues ellas demuestran que las masas comenzaron a tratar con respeto las ideas. Las guerras de religión sólo surgen cuando la razón general se refina a través de las agudas polémicas de las sectas, de tal modo que también el pueblo se vuelve puntilloso y atribuye importancia a las fruslerías y considera incluso como posible que la «eterna salvación del alma» dependa de pequeñas diferencias ideológicas.

145

El peligro de los vegetarianos.—El excesivo consumo de arroz conduce al empleo de opio y de narcóticos, de manera semejante a como el excesivo consumo de las patatas conduce al aguardiente: pero esa costumbre también conduce, a través de efectos más sutiles, a modos

de pensar y de sentir que sirven como narcóticos. No extraña por eso el hecho de que los favorecedores de modos narcóticos de pensar y de sentir, tales como los maestros hindúes, alaben precisamente una dieta que es puramente vegetariana y que quieran convertirla en ley de las masas. Así pretenden provocar y aumentar precisamente esa necesidad que *ellos* están en condiciones de satisfacer.

146

Esperanzas alemanas.—[142] No olvidemos que los nombres de los pueblos son por lo general apodos ofensivos. De este modo, los tártaros son, por ejemplo, de acuerdo con su nombre, «los perros»; así fueron bautizados por los chinos. Vayamos a «*die Deutschen*» [los «alemanes»]; originariamente la expresión significaba: los «paganos»: así es como los godos llamaron, después de su conversión, a la gran masa de sus parientes próximos no bautizados. Ello lo hicieron de acuerdo con la indicación de su traducción El *Septuaginta*,[143] en la que los paganos son designados con la palabra que en griego significa «los pueblos»; acúdase en este punto a Ulfilas.[144] —No es aún demasiado tarde para pensar que los alemanes convirtieron retrospectivamente su viejo apodo ofensivo en un nombre honroso, llegando a ser el primer pueblo *no cristiano* de Europa. —Schopenhauer les atribuye el honor de estar poderosamente predispuestos en esta dirección. Así habría llegado a su consumación la obra que *Lutero* les enseñó, esto es, no ser ni hablar como romanos: «¡Aquí me detengo *yo*! ¡*Yo* no puedo hacer otra cosa!».[145]

[142] *Vid.* carta a Gast fechada el 30 de julio de 1882.

[143] El *Septuaginta* es la traducción griega del Antiguo Testamento.

[144] Ulfilas, padre de la literatura teutónica, tradujo la Biblia a la lengua gótica.

[145] Alusión a las célebres palabras de Lutero en la Dieta de Worms (el 18 de abril de 1521), al negarse a repudiar sus nuevas doctrinas. El contexto es el siguiente: pidiendo a Lutero la retractación de sus doctrinas, contestó que estaba ligado por su conciencia a la palabra de Dios, a menos que se le demostrase su error basándose en las Santas Escrituras y en la razón, porque los papas y los concilios anteriores habían errado y podían errar de nuevo. Así pues, no podía ni quería retractarse. Sin embargo, cabe destacar que el informe que relata estas famosas palabras, «¡No puedo hacer otra cosa! Aquí me quedo. Que Dios me ayude», publicado ese mismo año en Wittenberg, aunque conforme con su postura en Worms, no fue realizado por Lutero. *Vid.* para esta cuestión: J. Atkinson, *Lutero y el nacimiento del protestantismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, cap. xv. Nietzsche también comenta esta famosa expresión en GM, III, 22 y en el poema de ZA, «El desierto crece».

147

Pregunta y respuesta.—¿Qué es lo que primero toman prestado hoy día de Europa los pueblos más atrasados? El aguardiente y el cristianismo, los *narcotica* [narcóticos] europeos. ¿Y cómo perecen más rápidamente? —Con los *narcoticis* [narcóticos] europeos.

148

Dónde surgen las Reformas.—En los tiempos de mayor corrupción eclesiástica, la Iglesia era la institución menos corrompida en Alemania: por esa razón surgió *aquí* la Reforma como signo de que los inicios de la corrupción ya se sentían como insoportables. Hablando en términos comparativos, ningún pueblo fue jamás tan cristiano como el alemán en tiempos de Lutero: su cultura cristiana estaba ya dispuesta a brotar en centenares de frutos espléndidos; sólo faltaba una única noche; pero ésta trajo la tormenta, poniendo fin a todo.

149

Fracaso de las Reformas.—Dice mucho a favor de la alta cultura griega, incluso en épocas bastante tempranas, el hecho de que varias veces fracasaran los intentos de fundar nuevas religiones griegas; también dice mucho a favor suyo el hecho de que muy temprano tuvieran que existir en Grecia una multitud de individuos diferentes, para los que, en todo caso, no quedaban resueltas sus diferentes necesidades mediante una única receta de fe y esperanza. Pitágoras y Platón, quizá también Empédocles y, ya mucho tiempo antes, los exaltados espíritus órficos estaban dispuestos a fundar nuevas religiones; cabe decir que los dos primeros citados tenían un talento y un alma tan idiosincrásicos de los fundadores de religión, que no puede dejar nunca de asombrar su fracaso: ellos, sin embargo, sólo formaron sectas. Cada vez que fracasa la reforma de un pueblo entero o su caudillo sólo es capaz de formar sectas, cabe deducir que ese pueblo posee dentro de sí una situación de gran variedad, y ha comenzado a desligarse de los groseros instintos gregarios, así como de la moralidad de la costumbre: un estado de fluctuación muy significativo, que se acostumbra a censu-

rar como decadencia moral y corrupción —mientras no hace otra cosa que anunciar la maduración del huevo y la cercana destrucción del cascarón. Que la reforma de Lutero tuviera éxito en el norte es un claro signo que demuestra el hecho de que el norte de Europa estaba más retrasado que el sur, y que aún conocía necesidades bastante uniformes y monocromáticas; y no habría existido en general ninguna cristianización de Europa si la cultura del viejo mundo del sur no se hubiese barbarizado paulatinamente, a causa de esa desmedida fusión mezclada con sangre bárbara alemana, que condujo al declive de ese predominio cultural. Cuanto más universal o incondicional sea el modo en el que pueda actuar o pensar un individuo, tanto más homogénea y vulgar ha de ser la masa sobre la que se ejerce esa acción; mientras que las tendencias contrapuestas delatan necesidades internas contrapuestas, que también quieren satisfacerse e imponerse. Y al contrario: ha de deducirse que una cultura ha alcanzado realmente una posición de superioridad cuando naturalezas poderosas y ávidas de dominio sólo logran un efecto insignificante y sectario: esto también puede aplicarse a los distintos dominios de las artes y al ámbito del conocimiento: allí donde alguien domina, no hay más que masas, allí donde hay masas, existe la necesidad de entregarse a la esclavitud. Allí donde hay esclavitud, no se encuentra más que un reducido número de individuos que tienen en contra suya a los instintos gregarios y a la conciencia moral.

150

Para la crítica de los santos.—¿Por qué para obtener una virtud se ha de querer tenerla justo en su figura más brutal? —así es como la querían y la necesitaban los santos cristianos; ellos sólo podían soportar la vida pensando que, ante la visión de su virtud, a todos asaltaría el desprecio de sí mismos. A una virtud con semejantes consecuencias la llamo, no obstante, brutal.

151

Sobre el origen de la religión.—No es la necesidad metafísica el origen de la religión, como quiere Schopenhauer, sino sólo un *brote* suyo. Bajo el dominio de los pensamientos religiosos, uno se ha acostumbrado a imaginar «otro mundo (detrás, abajo, arriba)»; por ello, ante la destrucción de la ilusión religiosa, se experimenta un inquietante sentimiento de vacío y orfandad —sólo a partir de este sentimiento crece de nuevo «otro mundo», pero éste ahora únicamente metafísico y ya no más religioso. Sin embargo, aquello que en los tiempos primitivos condujo a la presunción de «otro mundo» *no* fue un impulso o una necesidad, sino un *error* en la interpretación de determinados procesos naturales, una confusión del intelecto.

152

La mayor transformación.—¡Cómo se han transformado la iluminación y los colores de todas las cosas! Nos resulta difícil comprender cómo percibían los hombres antiguos lo más próximo y frecuente —por ejemplo, el día y la vigilia: y esto porque los antiguos creían en los sueños, porque la vida en vigilia tenía otra iluminación. Y, asimismo, la vida entera, con el resplandor retrospectivo de la muerte y su significado —nuestra «muerte» es una muerte completamente diferente. Todas las vivencias tenían otra iluminación, pues un Dios resplandecía desde ellas; lo mismo sucedía con todas las decisiones y expectativas puestas en el lejano futuro, puesto que se tenían oráculos y señales secretas y se creía en la predicción. La «verdad» se sentía de otra manera, pues en esos tiempos se valoraba al loco como su portavoz —lo que a *nosotros* nos causa estremecimiento o nos hace reír. Toda injusticia afectaba de otro modo a los sentimientos: pues se temía una venganza divina y no sólo un castigo o un deshonor civil. ¡Qué era la alegría en un tiempo en el que se creía en el diablo y en los tentadores! ¡Qué era la pasión cuando se veía a los demonios acechando en la cercanía! ¡Qué era la filosofía cuando la duda se sentía como la más peligrosa especie de pecado y, en efecto, como una blasfemia contra el amor eterno, como una desconfianza contra todo lo que era bueno, elevado, puro y compasivo! —nosotros hemos dado nuevos colores a las cosas, seguimos pintando continuamente sobre ellas —pero ¿qué podríamos ser capaces de hacer de momento frente al *lujo de colores* de aquella antigua maestra? —me refiero a la humanidad antigua.

153

Homo poeta [hombre poeta].—«Yo mismo, que con mis propias manos he creado esta tragedia de las tragedias hasta donde esté concluida; yo, que fui el primero en atar a la existencia el nudo de la moral, y tan fuertemente que sólo un dios puede desatarlo —¡así lo pretendía efectivamente Horacio!—,[146] yo mismo ahora, en el cuarto acto, he dado muerte a todos los dioses —¡por moralidad! ¡Qué ha de pasar ahora en el quinto! ¿De dónde tomar aún la solución trágica? —¿He de comenzar a pensar en una solución cómica?»[147]

154

Diferente peligrosidad de la vida.—Vosotros no sabéis nada de vuestras vivencias, corréis por la vida como borrachos y de vez en cuando os caéis de una escalera.[148] Sin embargo, gracias a vuestra borrachera no os rompéis allí las piernas: ¡vuestros músculos son demasiado flojos y vuestra cabeza demasiado espesa, para que encontréis tan duros los peldaños de esta escalera, tal como nosotros los encontramos! La vida es para nosotros más peligrosa: somos de cristal —¡ay, cuando nos *tropezamos*! ¡Y cuando *caemos*, todo está perdido!

155

Lo que nos falta.—Amamos la *gran* naturaleza, nosotros la hemos descubierto: ésta es la razón de que en nuestra cabeza falten los grandes hombres. Justo al contrario que los griegos: su sentimiento de la naturaleza es diferente al nuestro.

[146] Los «cinco actos» de Horacio ya habían sido objeto de la atención de Nietzsche en su escrito «El drama musical griego». *Vid. Ars poetica* (verso 190): «La obra que quiera ser reclamada y puesta en escena, que no sea más breve ni más larga que cinco actos; que no intervenga un Dios, a no ser que el desenlace se presente digno de un vengador [...]» (*Artes poéticas. Aristóteles, Horacio*, [trad. Aníbal González], Madrid, Taurus, 1987).

[147] *Vid.* ZA, «Del leer y escribir».

[148] *Vid.* KSA, IX, 13 [2].

156

El más influyente.—Cuando un hombre es capaz de plantar cara a toda su época, la detiene en la puerta y le exige rendir cuentas, ¡esto *tiene que* ejercer influencia! Si él quiere o no, es lo de menos. La cuestión decisiva es que él *pueda* ejercerla.

157

Mentiri [mentir].—¡Prestad atención! Él reflexiona: inmediatamente tendrá preparada una mentira. He aquí un estadio cultural en el que se han detenido pueblos enteros. ¡Compruébese lo que los romanos querían decir cuando usaban la palabra *mentiri* [mentir]!

158

Incómodo atributo.—Encontrar profundo todo —éste es un incómodo atributo: hace que los ojos se fatiguen continuamente, y que, al final, siempre se encuentre más de lo deseado.

159

Toda virtud tiene su tiempo.—A quien ahora es indoblegable su honradez le causa a menudo remordimientos de conciencia: porque su inflexibilidad pertenece a una época diferente de la de la honradez.

160

En el trato con las virtudes.—Se puede ser indigno y a la vez adulador ante una virtud.

161

A los interesados por el tiempo presente.—El sacerdote que ha abandonado los hábitos y el prisionero liberado hacen continuamente mue-

cas: lo que ellos quieren es un rostro sin pasado. —¿Mas habéis visto ya a hombres conscientes de que el futuro se refleja en su rostro, y que sean tan amables con vosotros, los interesados por el «tiempo presente», que pongan una cara incapaz de anunciar el futuro?

162

Egoísmo.—El egoísmo es la ley *de la perspectiva* aplicada a los sentimientos, según la cual lo más próximo aparece grande y pesado —mientras, en la lejanía, todo reduce su tamaño y peso.[149]

163

Tras una gran victoria.—Lo mejor de una gran victoria es que le quita al vencedor su miedo ante una derrota. «¿Por qué no ser derrotado alguna vez?» —Así se dice a sí mismo: «Ahora soy lo suficientemente rico para ello».

164

Los que buscan tranquilidad.—Reconozco a los espíritus que buscan tranquilidad, por la cantidad de objetos oscuros de los que se rodean: quien quiere dormir oscurece su habitación o se arrastra hacia una cueva. ¡Un aviso para los que no saben qué es lo que, en verdad, más buscan, y desean saberlo!

165

De la felicidad de los que renuncian.—Quien renuncia a algo de modo radical y durante bastante tiempo, ante un encuentro accidental con

[149] «La idea de que algo terrible está encadenado a nosotros colorea todos nuestros sentimientos. O ser un dios desterrado, o expiar culpas de tiempos pretéritos. Todos estos terribles secretos que nos rodean nos hacen a nuestros propios ojos muy interesantes, ¡pero completamente egoístas! ¡No se *debía* ni *podía* desviar la vista de nosotros mismos! Pero ahora es posible perder el apasionado interés por nosotros mismos y emplear la pasión fuera de nosotros, en las cosas (la ciencia). ¡Qué importo yo! —esto no lo pudo decir Pascal» (KSA, IX, 7[158]).

ello, casi creerá haberlo descubierto. —¡Qué felicidad la de todo descubridor! Seamos más astutos que las serpientes que yacen mucho tiempo bajo el mismo sol.

166

Siempre en nuestra compañía.—Todo aquello que de naturaleza o de historia se acomoda a mi tipo, me habla, me alaba, me impulsa hacia delante, me consuela. Todo lo restante, no lo oigo u olvido enseguida. Siempre estamos únicamente en nuestra compañía.

167

Misantropía y amor.—Se dice que sólo se produce el hartazgo de los hombres cuando ya no se los puede digerir, teniendo todavía el estómago lleno. La misantropía es la consecuencia de un amor a los hombres demasiado ansioso y «glotón» —ahora bien, ¿quién te ordenó, mi querido príncipe Hamlet, devorar a los hombres como si fueran ostras?[150]

168

De un enfermo.—«¡Está muy mal!» —¿Qué le falta?— «Padece del deseo de ser alabado y no encuentra alimento para satisfacerlo.» ¡Pero si esto es inconcebible! ¡Si todo el mundo lo celebra y lo trata con cariño, estando en boca de todos! «Sí, pero tiene mal oído para las alabanzas. Si lo alaba un amigo, le suena como si éste se alabase a sí mismo; si le alaba un enemigo, le suena como si éste quisiera ser alabado a la vez por ello; si, por último, le alaba alguien del resto —aunque pocos quedan ya de éstos, ¡tal es su fama!—, entonces cree que se le ofende porque no se le quiere considerar amigo o enemigo. Él suele decir: «¿Qué me importa a mí alguien que sólo es capaz de representar el papel de justo ante mí?».

[150] «Quien al llegar a los cuarenta años no es un misántropo, nunca ha amado a los hombres, solía decir Chamfort» (KSA, IX, 15 [71]).

169

Enemigos públicos.—La valentía frente al enemigo es un tema aparte: con ella se puede seguir siendo un cobarde y a la vez un confuso indeciso. Esto es lo que opinaba Napoleón del «hombre más valiente» que él había conocido, Murat:[151] —de lo que se deduce que los enemigos públicos son indispensables para algunos hombres, en el caso de que deban elevarse por mor de su virtud, su virilidad y serenidad.

170

Con la multitud.—Hasta ahora marcha con la multitud cantando sus alabanzas: ¡pero un día será su enemigo! Porque él la sigue en la creencia de que su pereza encontrará su recompensa. ¡Sigue sin darse cuenta de que la multitud no es suficientemente perezosa para él! ¡Que ella siempre impulsa hacia delante! ¡Que nunca permite a nadie detenerse! —¡Y a él le gusta tanto detenerse!

171

Gloria.—Cuando el agradecimiento de muchos hacia uno deja de lado toda vergüenza, surge la gloria.

172

Los corruptores del gusto.—A: «Tú eres un corruptor del gusto —¡eso es lo que dice todo el mundo!». B: «¡Seguramente! Yo corrompo a todo el mundo el gusto por su partido —lo que no me perdona ningún partido».

[151] Cita de las *Mémoires* (1802-1808) de Madame de Rémusat. Joachim Murat (1771-1815), uno de los hombres que promovió Napoleón al rango de mariscal del Imperio en 1804 cuando él mismo fue coronado emperador.

173

Ser profundo y parecerlo.—Quien se sabe profundo, se esfuerza por alcanzar la claridad; quien pretende parecer profundo a la multitud, se esfuerza por alcanzar la oscuridad. Pues la multitud considera profundo todo aquello cuyo fondo no alcanza a ver. De ahí que sea tan miedosa y deteste zambullirse en el agua.

174

Aparte.—El parlamentarismo, esto es, el permiso público para tener el derecho de elegir entre cinco opiniones políticas fundamentales, atrae a esa mayoría que gusta de *aparecer* independiente e individual, así como de luchar por sus propias opiniones. Sin embargo, es indiferente al rebaño en última instancia si se le recomienda una sola opinión o se le permiten cinco. Quien se separa de las cinco opiniones públicas y se aparta, tiene siempre en contra suya a todo el rebaño.

175

De la elocuencia.—¿Quién ha poseído hasta el momento la elocuencia más convincente? El redoble de los tambores: mientras los reyes lo sigan teniendo en su poder, seguirán siendo los mejores oradores y agitadores populares.

176

Compasión.—¡Pobres príncipes que gobiernan! Todos sus derechos se transforman ahora en exigencias, y todas estas exigencias suenan enseguida como insolencias. Y tan pronto como digan «nosotros» o «mi pueblo», la vieja y maliciosa Europa comienza a sonreír. A decir verdad, un maestro de ceremonias en el mundo moderno realizaría con ellos pocas ceremonias; tal vez decretaría: *«Les souverains rangent aux parvenus»* [los soberanos colocan a los nuevos ricos].[152]

[152] En una primera variante del aforismo, Nietzsche escribía lo siguiente: «Creo

177

Sobre la «institución educativa».—Al hombre superior le falta en Alemania un gran medio educativo: la risa de los hombres superiores; éstos no ríen en Alemania.

178

Para la ilustración moral.—Se tiene que liberar a los alemanes de su Mefistófeles, aunque también de su Fausto. Ambos no son más que dos prejuicios morales contra el valor del conocimiento.

179

Pensamientos.—Los pensamientos son las sombras de nuestras percepciones sensibles —siempre más oscuros, vacíos, sencillos que éstas.

180

Un buen momento para los espíritus libres.—Los espíritus libres se toman libertades incluso frente a la ciencia —¡han de seguir concediéndoselas en tanto siga existiendo la Iglesia! En esa medida éste es un buen momento para ellos.[153]

181

Seguir y adelantar.—A: «Uno de los dos siempre seguirá y el otro le adelantará adonde le conduzca el destino; y, pese a todo, el primero se encontrará por encima del segundo a causa de su virtud y de su espíritu». B: «¿Y qué? ¿Y qué? Tú hablas para el beneficio de los demás, no para el mío, no para el nuestro». —*Fit secundum regulam* [ésta es la regla].

que Talleyrand, si regresara ahora, se expresaría así: "*les souverains rangent aux parvenus; il y a partout trop d'arrives en tout genre*".

[153] «La existencia de la Iglesia aún proporciona a los espíritus libres libertad *ante la ciencia*. NB ¡Todavía ahora!» (KSA, IX, 8 [79]).

182

En la soledad.—Si uno vive solo, no habla ni tampoco escribe en voz alta: porque se teme el eco de las cavernas —la crítica de la ninfa Eco.[154] —¡Y todas las voces suenan de otra manera en la soledad!

183

La música del mejor futuro.—[155] El mejor músico para mí sería el que no conociera únicamente otra tristeza que la de la felicidad más profunda; un músico así nunca ha existido hasta ahora.[156]

184

Justicia.—Antes me dejaría robar que tener espantajos a mi alrededor —éste es mi gusto. Y esto, en todas las circunstancias, es una cuestión de gusto —¡y punto!

185

Pobre.—Hoy él es pobre, pero no porque le hayan quitado todo, sino porque lo ha tirado todo: —¿qué le importa? Él está acostumbrado a encontrar. Los pobres son más bien los que malentienden su pobreza involuntaria.

[154] La ninfa Eco se enamora de Narciso y, al no ser correspondida, se consume poco a poco y pierde su voz.

[155] Alusión de Nietzsche a TRA, su primera obra, concretamente a su influencia wagneriana.

[156] Redacción previa: «Los hombres totalmente serenos a los que entristece un profundo sentimiento de felicidad: los auténticos músicos».

186

Mala conciencia.—Todo lo que él hace ahora es decente y ordenado —pero no deja de tener mala conciencia por ello. Su tarea es, pues, alcanzar lo extraordinario.

187

Lo que ofende al ser expuesto.—Aunque tenga buenas ideas, este artista me ofende por el modo en el que las expone; su exposición es tan extensa y ampulosa y depende de artificios tan groseros de persuasión, que parece dirigirse a la plebe. Siempre que, desde hace algún tiempo, dedicamos atención a su arte, nos encontramos «en mala compañía».

188

Trabajo.—¡Qué cerca se encuentra el trabajo y el trabajador hasta del más ocioso de nosotros! La cortesía real de las palabras «Todos nosotros somos trabajadores» habrían sonado cínicas e indecentes en la época de Luis XIV.

189

El pensador.—Es un pensador: esto quiere decir que es un experto en hacer las cosas más simples de lo que son.

190

Contra los que alaban.—A: «Cada uno es alabado únicamente por sus semejantes». B: «Sí, cuando alguien te alaba, te está diciendo: tú eres de los míos».[157]

[157] Paráfrasis de Goethe: «A quien alguien alaba, se compara» (*Maximen und Reflexionen Sämtliche Werke*, 1855-1858, *op. cit.*, vol. III, pág. 220).

191

Contra alguna defensa.—La manera más pérfida de perjudicar algo es defendiéndolo intencionadamente con razones falsas.

192

Los bien dotados.—¿Qué es lo que diferencia a esos hombres bien dotados, que irradian benevolencia de su rostro, de los demás? En que se sienten bien enseguida con una persona nueva y se enamoran rápidamente de ella; la quieren bien por esta razón, siendo su primer juicio éste: «Ella me gusta». En ellos se sigue esta sucesión de ideas: deseo de apropiación (tienen pocos escrúpulos sobre el valor de los demás), apropiación repentina, alegría en la posesión y actuación en beneficio de lo poseído.

193

El chiste de Kant.—Kant quería demostrar que «todo el mundo» tenía razón de un modo que contrariaba a «todo el mundo» —he aquí el misterioso chiste de esta alma. Escribió contra los doctos a favor del juicio popular, pero para los intelectuales, no para el pueblo.

194

El que es «sincero».—Probablemente ese hombre actúa siempre por razones ocultas: él tiene siempre en la punta de la lengua razones comunicables y abriendo prácticamente la mano.

195

¡Para reír! —¡Mira, mira! Él se *aparta* de los hombres: pero éstos le siguen porque él corre *delante* de ellos, ¡hasta tal punto son rebaño!

196

Límite de nuestro sentido auditivo.—Sólo se escuchan las preguntas para las que se es capaz de encontrar una respuesta.

197

¡Cuidado con esto!—No hay nada que nos guste más comunicar a los demás que el sello de lo secreto —con todo lo que aquí subyace.

198

Disgusto del orgulloso.—El orgullo siente disgusto incluso por aquellos que lo llevan hacia delante: mira con mal ojo a los caballos de su carromato.

199

Liberalidad.—La liberalidad es en los ricos a menudo sólo una especie de timidez.

200

Reír.—Reír quiere decir: ser malicioso, pero con buena conciencia.

201

En el aplauso.—En el aplauso hay siempre algo de ruido: incluso en el aplauso que nos tributamos a nosotros mismos.

202

Un derrochador.—No posee aún esa pobreza del rico que ha contado una y otra vez todo su tesoro. Él derrocha su espíritu con la misma falta de sentido de la naturaleza derrochadora.

203

Hic niger est [he aquí el negro].—[158] Habitualmente no tiene pensamiento alguno —aunque excepcionalmente le vienen malos pensamientos.

204

Los mendigos y la cortesía.—«No es una falta de cortesía usar una piedra para llamar a la puerta cuando no hay timbre» —esto es lo que piensan los mendigos y menesterosos de toda índole; pero nadie les da la razón.

205

Necesidad.—Se considera a la necesidad la causa de que surja algo cuando en verdad a menudo no es más que un efecto de algo ya surgido.

206

Al llover.—Llueve, y pienso en la pobre gente que ahora se apretuja llena de preocupaciones y sin la práctica de ocultarlas: es decir, cada uno preparado y bien dispuesto a hacer daño al otro y a procurarse a sí mismo un tipo de bienestar mezquino. —¡Esto, sólo esto, constituye la pobreza de los pobres!

207

El envidioso.—Él es envidioso —esperemos que no tenga hijos, porque él los envidiaría, ya que no puede volver a ser un niño.

[158] *Hic niger est* es una expresión utilizada por Horacio en sus *Sátiras* (Libro I, sátira cuarta, verso 85): *«Absentem qui rodit amicum; qui non defendit alio culpante; solutos qui captat risus hominum famamque dicacis; fingere qui non visa potest; comisa tacere qui nequit, hic niger est; hunc tu, Romane, caueto»*. Nietzsche realiza un análisis filológico de esta expresión en GM, I, 5.

208

¡Gran hombre! —Del hecho de que alguien sea «un gran hombre» no cabe deducir que sea un hombre; tal vez no sea más que un simple muchacho, o un camaleón de todas las edades de la vida, o tal vez una muchacha embrujada.

209

Un modo de preguntar por las razones.—Existe un modo de preguntar por nuestras razones que nos conduce no sólo a olvidar nuestras mejores razones, sino también despierta en nosotros una resistencia y aversión contra las razones en general: —¡un modo de preguntar que embota en gran medida y que es, en verdad, un truco de hombres tiránicos!

210

Moderación en la laboriosidad.—No se debería intentar superar la laboriosidad de nuestro padre —vuelve a uno enfermo.

211

Enemigos secretos.—Ser capaz de mantener un enemigo secreto —esto es un lujo para el que la moralidad incluso de los espíritus más elevados no suele ser lo suficientemente rica.

212

No dejarse engañar.—Su espíritu tiene malos modales, es impetuoso y tan impaciente que tartamudea: ni siquiera se sospecha en qué alma de tan grande aliento y de tan ancho pecho él se encuentra a gusto.

213

El camino a la felicidad.—Un sabio preguntó a un bufón acerca del camino que conducía a la felicidad. Éste respondió de inmediato, como alguien al que se le ha preguntado por el camino que conduce a la ciudad más próxima: «¡Admírate a ti mismo y vive en la calle!». «¡Alto! —exclamó el sabio—. ¡Tú exiges demasiado, basta con admirarse a sí mismo!» El bufón replicó: «¿Pero cómo puede uno admirar constantemente sin despreciarse constantemente?».

214

La fe os hace bienaventurados.—La virtud únicamente es capaz de dar felicidad y una especie de beatitud a quienes no han perdido la buena fe en su virtud, pero no a esas almas más sutiles cuya virtud no consiste en el fondo más que en una profunda desconfianza frente a sí y a toda posible virtud. También aquí, finalmente, «la fe es bienaventurada» —¡aunque *no*, subráyese bien, la virtud!

215

Ideal y material.—Ante tus ojos se encuentra un ideal noble. Ahora bien, ¿eres *tú* también una piedra tan noble para poder hacer de ti con todo derecho una imagen divina? Y sin esto, ¿no es todo tu trabajo el propio de un escultor bárbaro? ¿Un insulto a tu ideal?

216

Peligro en la voz.—Alguien con una voz muy fuerte en la garganta es apenas incapaz de pensar acerca de asuntos sutiles.

217

Causa y efecto.—Antes del efecto se cree en causas diferentes que después del efecto.

218

Mi antipatía.—No me gustan los hombres que, para causar un efecto cualquiera, tienen que estallar como si fueran bombas, y en cuya proximidad siempre se está en peligro de perder repentinamente el oído o algo más.

219

Finalidad de la pena.—El castigo tiene como fin mejorar *al que castiga* —éste es el último recurso de los defensores de la pena.

220

Sacrificio.—Los animales de sacrificio piensan acerca del sacrificio y la víctima de modo diferente al de los espectadores: pero desde siempre no se les ha dejado decir nada.

221

Consideración.—Padres e hijos son más considerados entre sí que madres e hijas.

222

Poetas y mentirosos.—El poeta ve en el mentiroso al hermano de leche, a quien ha bebido la leche. De ahí que su hermano se haya quedado tan débil y no haya conseguido tener nunca buena conciencia.

223

Sentidos vicarios.—«Se han de tener también ojos para oír —así habló un viejo confesor que se estaba volviendo sordo—; y entre ciegos, quien tiene largas orejas es el rey.»

224

Crítica de los animales.—Temo que los animales consideren al hombre como una criatura parecida a ellos que, peligrosamente, ha perdido el sano entendimiento animal —es decir, que lo consideren como el animal más absurdo, el animal que ríe, el animal que llora, el animal desgraciado.

225

Los naturales.—«¡El mal siempre ha causado gran efecto a su favor! ¡Y la naturaleza es mala! ¡Seamos, pues, naturales!» —así razonan en secreto aquellos que buscan, ante todo, causar efecto dentro de la humanidad, a quienes no pocas veces se les ha incluido entre los grandes hombres.

226

Los desconfiados y el estilo.—Decimos las cosas más fuertes de manera sencilla bajo el supuesto de que los hombres alrededor nuestro creen en nuestro poder: un ambiente así educa para la «sencillez de estilo». Los desconfiados hablan de un modo enfático, los desconfiados también hacen que los demás sean más enfáticos.

227

Sofisma, sofisma.—Apenas se puede dominar a sí mismo: y su mujer deduce de ello que será fácil dominarlo, y así le tiende sus redes; esa pobre en breve será su esclava.

228

Contra los mediadores.—Quien quiere mediar entre dos pensadores decididos se revela mediocre; carece de ojos para ver la singularidad; el afán de ver lo semejante y de nivelar es un rasgo característico de los ojos débiles.

229

Obstinación y confianza.—Se aferra obstinadamente a algo que se le había hecho transparente, pero él lo llama «confianza».

230

La falta de no saber guardar silencio.—En todo su ser nada convence —ello se debe a que nunca ha sabido guardar silencio sobre una buena acción realizada por él.

231

Los «fundamentales».—Los lentos en el conocimiento creen que la lentitud es un atributo del conocimiento.

232

Sueños.—O no se sueña nada o se sueña algo interesante. Ha de aprenderse igualmente a no despertar en absoluto o a despertarse de un modo interesante.

233

El punto de vista más peligroso.—Lo que yo ahora hago o dejo de hacer es *para todo lo que viene* tan importante como el mayor acontecimiento ocurrido en el pasado: a tenor de esta enorme perspectiva del efecto todas las acciones son igualmente grandes y pequeñas.

234

Palabras de consuelo de un músico.—«Tu vida no suena a los hombres en los oídos: para ellos tú vives una vida sorda, y toda la sutileza de la melodía y todas las tiernas conclusiones acerca de sus consecuencias o antecedentes les permanecen ocultas. Es cierto: —tú no

vas por una calle ancha con música militar, pero no por ello tienen estos buenos hombres derecho a decir que le falta música a tu manera de vivir. Quien tenga oídos, que oiga.»

235

Espíritu y carácter.—Hay quien alcanza su cima en su carácter, pero sin que su espíritu se corresponda precisamente a dicha altura. —Y hay a quien le ocurre lo contrario.

236

Excitar a la multitud.—¿No tiene que ser actor de sí mismo el que quiere excitar a la masa? ¿No ha de transformarse antes en algo grotescamente claro y exponer toda su persona y causa con esta grosería y simplificación?

237

El amable.—«¡Él es tan amable!» —Sí, es siempre tan amable que lleva consigo un pastel para el *cerbero* [cancerbero][159] y es tan miedoso que a todo el mundo considera *cerbero*, también a ti y a mí —ésta es su «amabilidad».

238

Sin envidia.—Él carece por completo de envidia, pero no tiene mérito: porque él quiere conquistar un mundo que nadie ha poseído y apenas nadie ha llegado a atisbar.

239

El que carece de alegría.—Basta con un único hombre sin alegría para causar un mal humor duradero y un cielo nublado a toda la situación

[159] Guardián de la entrada al Hades.

de una casa. ¡Y es casi un milagro que falte este individuo! —La felicidad no es, ni mucho menos, una enfermedad tan contagiosa. —¿Cuál es la razón?

240

En el mar.—No me construiría ninguna casa (¡y mi felicidad se caracteriza por no ser propietario de ninguna!). Ahora bien, si tuviera que construirla, lo haría, como algunos romanos, justo en el mar. Ya me gustaría a mí compartir algunos secretos con esta bella monstruosidad.

241

Obra y artistas.—Este artista es ambicioso, nada más. Últimamente su trabajo no es más que una lente de ampliación que él ofrece a todo el que le mira.

242

Suum cuique [cada uno por su lado].—Qué grande es también la avidez de mi conocimiento: no puedo tomar de las cosas más que cuanto ya me pertenece —la posesión de los otros se queda en ellas. ¡Cómo es posible que un hombre sea ladrón o bandolero!

243

Origen de «bueno» y «malo».—Sólo inventa una mejora quien sabe percibir: «Esto no es bueno».

244

Pensamientos y palabras.—Ni siquiera los propios pensamientos de uno se pueden reproducir completamente en palabras.

245

Alabanza en la elección.—El artista elige sus temas; ésta es su manera de alabar.

246

Matemática.—Queremos introducir en la medida de lo posible el rigor y la sutileza de la matemática en todas las ciencias, aunque no abrigando la creencia de que nos pueda conducir al conocimiento de las cosas, sino a fin de *averiguar* nuestra relación humana con las cosas. La matemática sólo es el medio del conocimiento humano general y último.

247

Costumbre.—Cada costumbre hace a nuestra mano más ingeniosa y a nuestro ingenio menos ágil.

248

Libros.—¿Qué hay de bueno en un libro que no nos lleve alguna vez a ir más allá de todos los libros?

249

El suspiro del que busca el conocimiento.—«¡Ay de mi avidez!» En esta alma no habita el desinterés, sino más bien un yo ansioso que quisiera ver y apropiarse de muchos individuos como si fuera a través de *sus* propios ojos y *sus* propias manos —¡un yo también al que gustaría ir a buscar todo el pasado y sin perder nada de lo que en general pudiera poseer! ¡Oh, esta avidez es como una llama! ¡Ojalá yo pudiera renacer en cientos de seres! Quien no comprenda este suspiro por propia experiencia, tampoco conoce la pasión del que conoce.

250

Culpa.—Aunque tanto los jueces más agudos de las brujas como las brujas mismas estaban convencidas de la culpa de brujería, la culpa brillaba por su ausencia. Lo mismo sucede con toda culpa.

251

Sufriente desconocido.—Las naturalezas grandiosas sufren de otro modo de lo que se imaginan sus admiradores: sufren más amargamente por las bajas y mezquinas excitaciones de algunos malos momentos —dicho brevemente, por sus dudas acerca de su propia grandeza—, pero no tanto por los sacrificios y martirios que les exige su tarea. Así, por ejemplo, Prometeo es feliz y grande cuando siente piedad por los hombres y se sacrifica por ellos. ¡Pero sufre cuando se vuelve envidioso de Zeus y de la veneración tributada por los mortales!

252

Mejor ser deudor.—«¡Mejor seguir siendo un deudor que pagar con una moneda que no lleve nuestra efigie!» —así lo requiere nuestra soberanía.

253

Siempre en casa.—Llega el día en que alcanzamos nuestra *meta* —y en ese momento paramos mientes orgullosamente en el largo viaje que hemos recorrido para llegar allí. A decir verdad, nosotros no nos dábamos cuenta de que viajábamos. Incluso llegamos al punto de imaginarnos que en cada lugar nos encontrábamos *en casa*.

254

Contra la perplejidad.—Quien se encuentra siempre ocupado, se encuentra más allá de toda perplejidad.

255

Imitadores.—A: «¿Cómo? ¿Tú no quieres tener imitadores?». B: «No, no quiero que nadie imite mi ejemplo, sino que cada uno se proponga algo: lo mismo que yo hago». A: «¿Y entonces?».

256

Cubiertos de piel.—Todos los hombres profundos se sienten felices cuando se asemejan alguna vez a los peces voladores y juegan sobre las crestas más altas de las olas; lo que más estiman de las cosas es que tengan una superficie, su piel —*sit venia verbo* [perdón por la palabra].

257

Por experiencia.—Algunos no saben lo ricos que son hasta que tienen la experiencia de cuánta gente rica les roba.

258

Los que niegan el azar.—Ningún vencedor cree en el azar.

259

Desde el paraíso.—«El bien y el mal son los prejuicios de Dios» —así dijo la serpiente.

260

Tabla de multiplicar.—Uno solo nunca tiene razón: pero ya con dos comienza la verdad. Uno solo no puede demostrar nada: pero con dos no cabe ya refutar.

261

Originalidad.—¿Qué es la originalidad? *Ver* algo que todavía no tiene nombre, que todavía no puede ser nombrado, aunque ya esté a la vista de todo el mundo. Ahora bien, dada la habitual naturaleza de los hombres, una cosa por lo general se les hace antes visible por el nombre. —Los originales son principalmente quienes han puesto nombre a las cosas.

262

Sub specie aeterni [bajo la perspectiva de la eternidad].—A: «Tú te alejas cada vez más rápidamente del mundo de los vivos: ¡pronto te borrarán de sus listas!». —B: «Es el único medio para participar de los privilegios de los muertos». A: «¿Qué privilegios?». B: «No morir ya más».

263

Sin vanidad.—Cuando amamos, queremos que nuestros defectos permanezcan ocultos —no tanto por vanidad cuanto para que el ser querido no sufra. El que ama, en efecto, quisiera parecerse a un Dios —aunque tampoco por vanidad.

264

Lo que nosotros hacemos.—Nunca se entiende lo que hacemos, sino únicamente lo que siempre se alaba o censura.

265

Último escepticismo.—¿Qué son en el fondo las verdades de los hombres? Son los errores humanos *más irrefutables*.

266

Donde se necesita la crueldad.— Quien posee grandeza es cruel contra sus virtudes y sus reflexiones de segunda categoría.

267

Con una gran meta.—Con una gran meta uno es incluso superior a la justicia, y no sólo a sus actos y jueces.

268

¿Qué es lo que vuelve heroico?—Ir al encuentro al mismo tiempo de nuestro sufrimiento más amargo y de nuestra esperanza más elevada.

269

¿En qué crees tú?—En que todos los pesos de las cosas deben determinarse de nuevo.

270

¿Qué dice tu conciencia?—«Debes llegar a ser el que eres.»

271

¿En dónde residen tus más grandes peligros?—En la compasión.

272

¿Qué amas en los otros?—Mis esperanzas.

273

¿A quién llamas tú malo?—A quien siempre quiere avergonzarse.

274

¿Qué es para ti lo más humano?—Ahorrarle la vergüenza a alguien.

275

¿Cuál es el sello de haber logrado la libertad?—No sentir ya vergüenza de uno mismo.[160]

[160] *Vid.* CJ, 107 y ZA, «De los compasivos».

LIBRO CUARTO

Sanctus Januarius[161]

Con la lanza de las llamas tú te abriste paso entre el hielo de mi alma, la cual ahora se apresura, rugiendo, hacia el mar de su última esperanza: siempre más luminosa, siempre más sana, libre en la más amorosa exigencia: ¡así celebra ella tu milagro, bellísimo *Januarius*!

Génova, enero de 1882

276

Para el nuevo año. —Sigo viviendo, sigo pensando: tengo que seguir viviendo, porque tengo que seguir pensando. *Sum ergo cogito: cogito ergo sum* [soy, luego pienso; pienso, luego soy]. Como todo el mundo se permite hoy expresar su deseo y pensamiento más querido, yo también quiero decir hoy lo que desearía de mí mismo y cuál fue el primer pensamiento que este año cruzó mi corazón —¿cuál es

[161] La tremenda importancia de este Libro IV queda evidenciada en la correspondencia de Nietzsche de esta época. *Vid.*, por ejemplo, la carta a Paul Rée del 1 de septiembre de 1882: «¿Tiene la *Ciencia jovial* en sus manos, *el más personal* de todos mis libros? Habida cuenta de que todo lo que es muy personal reviste unas características cómicas [lo mismo dice a Burckhardt de agosto de 1882], espero, en realidad, un efecto "alegre". ¡Lea, pues, *Sanctus Januarius* en ese contexto! Allá encontrará toda mi moral privada, la suma de mis condiciones de existencia que sólo prescriben un *debe*, en el caso de que me *quiera a mí mismo* [...] Que todo cuanto ocurra le resulte provechoso, todos los días sagrados y todos los hombres divinos, como lo son para mí».

el pensamiento que ha de ser para mí el fundamento, el aval y la dulzura del resto de mi vida? Quiero aprender cada vez más a ver la belleza existente en la necesidad de las cosas —así yo seré uno de los que las embellezcan. *Amor fati*: ¡que éste sea mi amor a partir de ahora! No pretendo hacer la guerra contra lo feo. No pretendo acusar, ni siquiera acusar al que acusa. ¡Que *apartar la vista* sea mi única negación![162] Y, para decirlo todo y de golpe, ¡quiero ser algún día alguien que sólo sepa decir sí![163]

277

Providencia personal.—Existe un cierto punto culminante en la vida: una vez alcanzado, en plena libertad, y sin importar lo mucho que hayamos disputado al bello caos de la existencia el derecho a todo cuidado de la razón y del bien, nos enfrentamos de nuevo al tremendo peligro de la falta de libertad espiritual: todavía tenemos que afrontar la prueba más dura. Pues sólo ahora, en efecto, se plantea ante nosotros, y no sin su más insistente poder, el pensamiento de la providencia personal, teniendo a su favor, como su mejor abogado, la simple evidencia; y se plantea ahora, cuando nosotros tocamos con las manos todas las cosas que se encuentran a nuestro paso, no dejan de *causarnos provecho*.[164] La vida de cada día, de cada hora parece no querer más que demostrar una y otra vez esta idea: ocurra lo que ocurra, sea tanto el mal tiempo como el bueno, la pérdida de un amigo, una enfermedad, una calumnia, una carta que no llega, la dislocación de

[162] *Vid.* el capítulo de ZA, «Del pasar de largo».

[163] Tal vez pueda aclararse el sentido de la afirmación nietzscheana a la luz de su descripción y valoración de Goethe: «Tal espíritu *que ha llegado a ser libre* se sitúa en medio del universo con un alegre y confiado fatalismo, en la *fe* de que sólo lo individual es reprobable, de que en el conjunto global todo se redime y afirma: *ya no niega*... Pero tal fe es la más alta de todas las posibles: la he bautizado con el nombre de *Dioniso*». (CI, «Incursiones de un intempestivo», 49).

[164] Sin duda, en este bello aforismo ensalzador del *amor fati* resuena la visión del mundo emersoniana. En la creencia nietzscheana de que «todo alcanza su mayor plenitud» subyace el aserto emersoniano de que «todas las cosas están bien»: «[...] El alma que se eleva sobre todas las pasiones percibe la identidad y la eterna razón última de las cosas. Es la conciencia de que existe una verdad y una justicia. De este saber de que todas las cosas están bien procede nuestra tranquilidad» (*Essays*, *op. cit.*, pág. 190). *Vid.* asimismo la carta a Peter Gast del 13 de agosto de 1882.

un pie, una mirada al escaparate de una tienda, una objeción, el hojear un libro, un sueño, un engaño... todo ello enseguida o poco después se muestra como algo que «no podía faltarnos»; —¡es decir, se revela como algo lleno de profundo sentido y de utilidad, precisamente *para nosotros*! ¿Cabe pensar en una seducción más peligrosa que la de renunciar a la creencia en los dioses de Epicuro,[165] esos seres despreocupados y desconocidos, a fin de creer en alguna especie de pequeña divinidad preocupada, que conoce personalmente incluso cada pelo de nuestra cabeza,[166] y no siente ninguna náusea a la hora de prestar el servicio más indigno? Pues bien, a pesar de ello, queremos dejar tranquilos a los dioses, así como a esos genios serviles, para así darnos por satisfechos con el supuesto de que nuestra propia destreza práctica y teórica ha alcanzado ahora su cenit en lo referente a la interpretación y a la ordenación correcta de los acontecimientos. Tampoco queremos tener en demasiada estima la destreza de nuestra sabiduría, sobre todo cuando demasiado a menudo nos sorprende la maravillosa armonía surgida de nuestro instrumento cuando lo tocamos: es ésta una armonía que suena demasiado bien como para atreverse a atribuirla a nuestra competencia. En realidad, alguien toca a veces *con* nosotros —el amado azar: él conduce ocasionalmente nuestra mano. Ni siquiera la providencia más sabia podría imaginar jamás una música tan bella como la tocada por esta loca mano nuestra.[167]

278

El pensamiento de la muerte.—Siento una felicidad melancólica al vivir en medio de esta confusión de callejuelas, necesidades, ecos: ¡cuánta dicha, impaciencia y deseo, cuánta vida sedienta y cuánta

[165] Una variación de esta idea puede encontrarse en CS (HH), 7.

[166] Alusión al pasaje de Mt 10, 30, también recogido en Lc 12, 7. La contraposición entre los dioses de Epicuro y la actitud del cristianismo paulino es muy utilizada por Nietzsche. *Vid.* CS (HH), 7.

[167] Aquí Nietzsche adelanta lo que entiende por inspiración: «Todo sucede de un modo sumamente involuntario, pero como si fuera una tormenta de sentimiento, de libertad, de incondicionalidad, de poder, de divinidad... La involuntariedad de la imagen, del símbolo, es lo más digno de atención [...] («"Aquí todas las cosas acuden acariciadoras a tu discurso y te lisonjean: pues quieren cabalgar a tus espaldas [...]")». (EH, «Así habló Zaratustra», 3).

embriaguez vital sale a la luz del día en cada momento![168] ¡Y, sin embargo, pronto el silencio descenderá sobre todos esos vivientes bulliciosos y sedientos de vida! ¡Cómo arrastran todos detrás de él su sombra, ese oscuro compañero de viaje! Sucede siempre como en el último momento antes de la partida de un barco dispuesto a zarpar: nunca como en ese momento surgen tantas cosas que decir, es entonces cuando el tiempo apremia y el océano, con su desolado silencio, espera impaciente tras todo este bullicio —¡tan ávido, tan seguro de conseguir su presa! Y todos, absolutamente todos piensan que lo hasta ahora ocurrido no ha sido nada o poco, mientras que el futuro próximo lo es todo; ¡de ahí esa prisa, ese griterío, ese ensordecimiento y engaño ante nosotros mismos! ¡Todos piensan que son los primeros en ese futuro —¡mientras que, sin embargo, no hay nada más seguro y común a todos que la muerte y el silencio mortal! ¡Qué extraño es que esta única seguridad y comunidad no sea capaz de ejercer su influencia sobre los hombres, y que sea tanta la distancia que los aleja de sentirse partes de la fraternidad de la muerte! Me llena de felicidad contemplar que los hombres en nada piensan menos que en la muerte. Pero me gustaría hacer algo para que ellos sintieran cien veces *más atractivo el pensamiento* de la vida.[169]

[168] *Vid.* carta a su hermana Elisabeth fechada en Génova el 22 de enero de 1882: «[...] ¡Cuán melancólicamente vagaba yo antes por estas calles y callejuelas, extraño por completo a toda esa bulliciosa humanidad llena de la impaciencia del deseo y del goce! Era, a decir verdad, como una sombra entre los vivos. Pero ahora oigo brotar del jubiloso griterío algo que resuena también en mi alma [...]».

[169] En el fragmento VIII, 19 [68] Nietzsche anota este pensamiento de Spinoza (la proposición LXVII del Libro IV de la *Ética*): «*Homo liber de nulla re minus quam de morte cogitat et ejus sapientia non mortis sed vitae meditatio est.* Spinoza» [En nada piensa menos el hombre libre que en la muerte, y su sabiduría es una meditación sobre la vida, no sobre la muerte]. Esta cita también remite a la proposición XXIII del Libro V de la *Ética*: «[...] Mas no por ello dejamos de sentir y de experimentar que somos eternos» ([trad. Vidal Peña], Madrid, Alianza Editorial, 1987). Sin embargo, aquí Nietzsche dialoga también con las tesis de Schopenhauer, quien, en el parágrafo 54 de *El mundo como voluntad y representación*, afirma: «También en el hombre, como en el animal que no piensa, reina de un modo permanente esa seguridad que procede de la profunda conciencia de ser él mismo la Naturaleza, el mundo, lo cual impide que le atormente demasiado el pensamiento de una muerte inevitable que le amenaza de continuo, y a lo cual se debe que pueda proseguir con tranquilidad su vida, como si no debiera cesar nunca; esto va tan lejos que se podría afirmar que ningún hombre tiene la convicción arraigada y viva de que es necesario que muera [...]».

279

Amistad estelar.—Éramos amigos, pero nos hemos convertido en extraños. Está bien, no obstante, que así sea, y no queremos ocultarnos ni oscurecerlo, como si tuviéramos que avergonzarnos de ello. Somos dos barcos y cada uno tiene su meta y su camino; ciertamente, pueden nuestros caminos cruzarse y celebrar juntos una fiesta, como ya lo hemos hecho —entonces, los buenos barcos permanecían tranquilamente en el puerto bajo un único sol, de tal manera que parecía como si hubieran llegado ya a su meta, como si hubieran tenido siempre una meta. Pero luego la omnipotente fuerza de nuestras tareas nos separó e impulsó hacia diferentes mares y regiones del sol, tanto que quizá nunca más nos veremos —o quizá nos volvamos a ver de nuevo, aunque no nos reconozcamos: ¡los diferentes mares y soles nos habrán transformado! Ser extraños el uno al otro es la ley que se cierne *sobre* nosotros: ¡por eso mismo hemos de volvernos más dignos de estima el uno para el otro! ¡Por eso mismo ha de volverse más sagrado el pensamiento de nuestra antigua amistad! Probablemente exista una enorme e invisible curva y órbita estelar, en la que puedan estar *insertos* como pequeños tramos nuestros caminos y metas tan diferentes —¡mantengámonos a la altura de este pensamiento! Ahora bien, nuestra vida es demasiado breve y nuestra vista demasiado alicorta, como para que podamos ser algo más que amigos, en el sentido de aquella sublime posibilidad. —Y así es como queremos creer en nuestra amistad estelar, aun cuando tengamos que ser enemigos terrenales.[170]

[170] Aunque este aforismo sea una probable referencia a la relación con Wagner, existe otro contexto en el que Nietzsche utiliza esta imagen de los dos barcos, concretamente una carta a Overbeck, fechada el 14 de noviembre de 1881: «Mi querido amigo, ¿qué es toda nuestra vida? Un barco que navega en el mar, ¡pues cualquiera sabe con certeza que un día zozobrará! ¡Que se nos permita continuar nuestro viaje —cada uno en atención al otro, *durante mucho tiempo aún*, durante mucho tiempo! ¡Deberíamos así echarnos bastante de menos! Mares en calma tolerables y buenos vientos y sobre todo sol —he aquí lo que deseo para mí mismo. Yo lo deseo para ti también, y siento que mi gratitud sólo encuentre expresión en tal *deseo* y no tenga influencia alguna sobre el viento o el tiempo».

APÉNDICE

CANCIONES DEL PRÍNCIPE VOGELFREI[266]

A Goethe

¡Lo imperecedero
es sólo tu símbolo![267]
Dios, el capcioso,
es astucia de poetas...

Rueda del mundo, mientras gira,
roza meta tras meta:
penuria, dice el rencoroso,
juego, dice el demente.

Juego del mundo, fuerza dominante,
mezcla de ser y apariencia:
¡y que dentro nos mezcla *a nosotros*,
la eterna demencia!...

[266] *Vogelfrei* significa «proscrito», «fuera de la ley». Nietzsche añadió esta colección de poesías a la segunda edición de *La ciencia jovial* (1887), junto con el nuevo prefacio. Cabe decir que algunas de ellas («Vocación de poeta», «En el sur», «Declaración de amor» y «Canción de un cabrero teocrítico»), son nuevas elaboraciones de poesías ya contenidas en «Idilios de Mesina» (1882).

[267] Nietzsche alude irónicamente a los últimos versos del *Fausto*.

© De la traducción de *El nacimiento de la tragedia* y *La ciencia jovial*:
Germán Cano Cuenca.
© De la traducción de *El caminante y su sombra*:
Alfredo Brotons Muñoz. Cedida por Ediciones Akal, S.A.

© Del estudio introductorio: Germán Cano Cuenca, 2009.

© EDITORIAL GREDOS, S.A., 2010.
López de Hoyos, 141 - 28002 Madrid.
www.editorialgredos.com

© RBA CONTENIDOS EDITORIALES Y AUDIOVISUALES S.A.U., 2010.
Avda. Diagonal 189 - 08018 Barcelona.
www.rba.es

© De esta edición, RBA COLECCIONABLES, S.A., 2014.
Avda. Diagonal 189- 08018 Barcelona.
www.rbacoleccionables.com

EDITEC · FOTOCOMPOSICIÓN
RODESA · IMPRESIÓN
Depósito legal: B-17012-2014
ISBN: 978-84-473-7710-7

Impreso en España - Printed in Spain.
Reservados todos los derechos.
Prohibido cualquier tipo de copia.

«¡Dios ha muerto! ¡Dios sigue muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo nos consolaremos los asesinos de todos los asesinos? Lo más sagrado y lo más poderoso que hasta ahora poseía el mundo, sangra bajo nuestros cuchillos –¿quién nos enjugará esta sangre? ¿Con que agua lustral podremos limpiarnos? ¿Qué fiestas expiatorias, qué juegos sagrados tendremos que inventar? ¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros? ¿No hemos de convertirnos nosotros mismos en dioses, solo para estar a su altura? ¡Nunca hubo un hecho más grande –todo aquel que nazca después de nosotros pertenece a causa de este hecho a una historia superior que todas las historias existentes hasta ahora!»

La ciencia jovial

Nietzsche es la conciencia más aguda del nihilismo.

Albert Camus

GRANDES PENSADORES